Dan Hăulică

NOSTALGIA SINTEZEI

Scanned with OKEN Scanner

Dan Hăulică

NOSTALGIA SINTEZEI

1984
Editura Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NOSTALGIA SINTEZEI

Scanned with OKEN Scanner

GRECIA, UN PREZENT PERPETUU

Cu mult înainte ca Valéry să fi așternut, în 1919, vestita frază amar lucidă, care de atunci a revenit, de atîtea ori citată — „Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles", fragile, muritoare, ca și viața fiecărui ins —, cu mult înainte, cu două milenii, antichitatea pusese bărbățește aceeași problemă, prevăzîndu-și în chip precoce sfîrșitul; reflectînd asupra lui cu limpede aplicație — și nu sub zodia vreunui revers disperat, a vreunei crize sumbre, ci în clipe de triumf, de zenit al puterii. Mai erau șase veacuri pînă la căderea Romei, deocamdată sub loviturile ei se prăbușea definitiv Carthagina. Însă în Senat unii, consulul Cornelius Scipio Nasica, se opuneau intransigenței destructive; gîndeau, privind foarte departe, că existența Carthaginei era necesară, pentru a preveni decadența Romei. Iar însuși căpitanul glorios, la ordinul căruia se dărîmă cetatea rivală, Scipio Aemilianus, nu-și poate înfrînge o tristețe premonitorie: „Mă luă de brațul drept și-mi spuse: « Da, Polybius, e bine; dar nu știu de ce mi-e frică, și presimt

Scanned with OKEN Scanner

p. 5
OLYMPIA, *Templul lui Zeus*,
frontonul occidental, marmoră de Paros
(către 470 a.e.)

p. 6
Eros,
fragment de vas pictat (secolul V a.e.)

Scanned with OKEN Scanner

pp. 8, 9
În Altis, incinta sacră de la OLYMPIA:
frînturi din coloanele uriașe
ale *Templului lui Zeus*.

Scanned with OKEN Scanner

că, într-o zi, un altul va avea de dat, despre țara noastră, aceleași știri»" — aceleași, fatale, ca acum despre Carthagina. Era un Grec cel căruia îi vorbea comandantul, era istoricul Polybius — admirator altminteri al biruințelor romane; dar care atunci, cu pătrundere, analizează totuși „căderea"—*phthorá*— viitoare a Romei, în lumina structurii instituționale, a unui determinism exact, de implacabile cauze „interne". Scriind, era impresionat — cercetări recente o relevă — și de prăbușirea care avusese loc aproape în aceiași ani, în 130 î.e.n., la celălalt capăt al lumii clasice: călărețiii nomazi din Asia Centrală — împinși de valurile Hunilor — nimiciseră regatul grec al Bactrianei, avantpost vital și creație extremă a lumii helenistice: fulgurantă „barbarizare" — termenul e al lui Polybius — care putea servi drept teribil avertisment imaginației istorice: prolog prematur la ceea ce avea să fie, peste cîteva secole, destinul însuși al Imperiului. *

p. 10
Tînără fată punînd o ghirlandă pe altar, fragment de vas pictat (începutul secolului V a.e.)

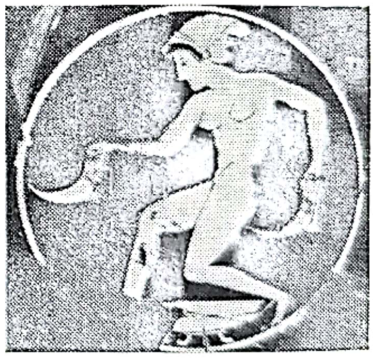
p. 11
Tînără fată furișîndu-se cu încălțările în mînă (secolul V a.e.)

* Cît despre prologul lui Polybius la întreaga problematică a crizei antichității, el deschide drum speculațiilor lui Cicero — *omnia orta intereunt* — privind declinul Republicii—*inclinata res publicae*— asemenea unui tablou care-și supraviețuiește fanat, aproape șters: imaginea ciceroniană traducînd un diagnostic de îmbătrînire etico-politică a corpului social, prin *virorum penuria*, prin absența oamenilor cu adevărat mari. Iar dincolo de această fază, de Lucretius, Sallustius ori Horatius, anticipația polybiană solicită variațiuni și replici din ce în ce mai angoasate, pe măsură ce criza sistemului sclavagist devine mai presantă, exasperată de polemica în jurul creștinismului, a rolului său în consolidarea sau ruina Imperiului: prin Augustin, Zosima, Procopius, trecînd neașteptat prin lumea arabă, la Ibn-Kaldoun. Acut, coerent analizate de Santo Mazzarino *(Il fine del mondo antico*, Garzanti, 1959 și Gallimard, 1973), avatarurile acestei teme istoriografice străbat, în continuare, literatura umaniștilor, de la Flavio Biondo, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla și Leonardo Bruni, la Peutinger și Löwenklav, pentru a se încununa prin sinteza lui Gibbon; înarmate apoi cu aparatul științei istorice din veacul al XIX-lea, ele vor ricoșa pînă în teoria ciclurilor culturale.

Scanned with OKEN Scanner

Cu amploare demonstrativă, Roma se constituie în hered și gardian al acestei civilizații mediteraneene: mergînd pînă la un scrupul de continuitate fizică, în împrejurări ce proclamau mai degrabă nevoia mutațiilor. Sub Augustus, — presupun arheologii — templul atenian al lui Ares, construit în veacul V, ar fi fost strămutat, piatră cu piatră, în *Agora* greacă. Pe locul căreia, în arhitectura spațioasă amenajată de Școala Americană — pentru a reface Porticul lui Attal —, în muzeul adăpostit acolo, poți întîlni, firesc, destule dovezi de recurență a gustului atic, manierînd, sub Hadrianus mai ales, invențiile creativității helene; dar și cazuri cînd, la un cap de tînăr spre exemplu din veacurile IV—III î.e.n., reelaborarea romană operează *pe aceeași sculptură* — într-o obiectuală nemijlocire.

În Grecia, adaosul roman se așează de obicei cu o irecuzabilă, stîngace bunăvoință. Trecută epoca rapturilor masive ale unui Mummius ori Sylla, rare sînt gesturile deschis insolente, ca ale lui Nero, care pradă incinta de la Olympia, dar își înalță acolo un palat și un arc de triumf. Pozitiv, tenace, omagiul roman se lipește, insistent și greoi, pe stînca fulgerată de geniu a Acropolei. Ca pentru a crea, încă din preliminarii, o ordine latină, prudent opusă capriciului sublim, piedestalul lui Agrippa e acolo, la stînga intrării: „dacă Romanul a dispărut de pe soclu, blocul pe care-l ocupa dă, în jurul lui, ca o baghetă de dirijor, tonul orizontal, masiv, înghețat". După cum scara monumentală, de epocă romană, cu pilonii ei, vine să dubleze, supralicitînd, miracolul de irepetabile tranziții pe care-l închipuie Propyleele. „Astfel pe Acropole — continuă același comentator — un gust de magnificență îndesată adăuga cantitate. Dar a o zidi astfel nu însemna tocmai a o nărui în spirit?" Cel ce semnează astfel de aspre judecăți, în paginile unei cărți de o nobilă elevație, *L'Acropole*,

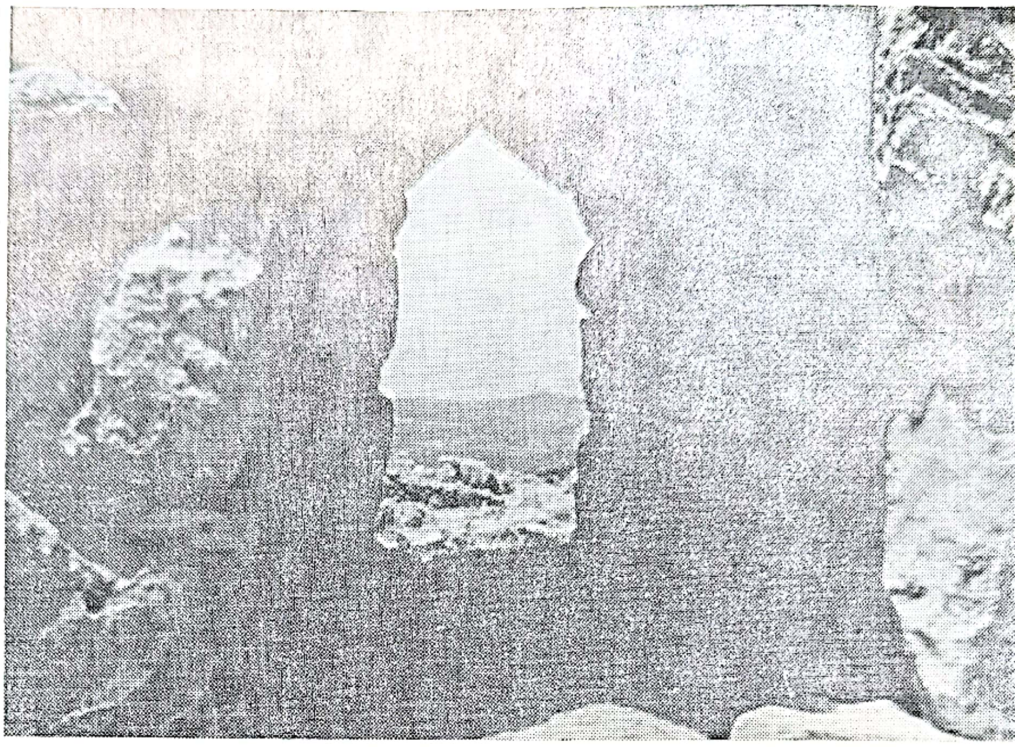


Scanned with OKEN Scanner

Albert Thibaudet, revine, însă, într-un gest de dreptate, pentru a caracteriza gospodărească, necesara platitudine, istoric necesara funcție a adjoncțiunilor romane. Erau, desigur, comandate de optica pompos imperială, pentru care urcușul helen pe Acropole —„drumeagul de munte"—„părea subțiratec, venind dintr-o Atenă oarecum rustică. Prin treptele acestea monumentale și prin Odeonul lui Herod Atticul, înălțimea Acropolei s-a îmbrăcat în jos ca și cascadele de la Hierapolis, într-o albă concrețiune de marmoră. Albia unui fluviu majestuos, ajuns la maturitate, înlocuiește, pe aceste terase, tînărul, ușorul torent atic." Dar, mai ales, dincolo de prestigiile opulenței, ceea ce se vădește aici este o voință de eficacitate: voința de a face sigur, lesne tranzitivă — și îndelung asimilabilă — o experiență istorică privilegiată precum aceea care a condensat pe Acropole.

„Cella templului tău — exclama Renan, adresîndu-se zeiței Athena — s-ar sfărîma dacă ar trebui să cuprindă o mulțime." „Pentru această mulțime, venind dinspre viitor, și pe care, pe sub viziera trasă a coifului ei, Atena lui Pericles și a lui Socrate o prevedea, pentru această mulțime care ne poartă aici — reia, în replică, Thibaudet —, geniul Imperiului a dispus o astfel de scară. Amploarea ei, limpezimea nițel crudă, ca de retoric loc comun, îi dau aspectul unei dezvoltări ciceroniene. Ea pune, sub pașii noștri, drumul duratei latine, fără de care Acropola s-ar fi rotit scurt și ar fi pierit precum o floare ignorată." Durată captivă, obstinat prinsă de pămînt, ca o imagine de stabilitate și pondere, ca sigiliul pe care îl pune templul Romei—o urmă rotundă — la capătul ultim al colinei . . . Durată fără de aripi, desigur, dacă o confruntăm cu indicibila libertate respirînd în marmorele Victoriilor și în toată invenția artistică a Acropolei; care, însă, pe căi paradoxal trainice, ancorează totuși tezaurul Helladei în rada unui viitor incomparabil.

Scanned with OKEN Scanner

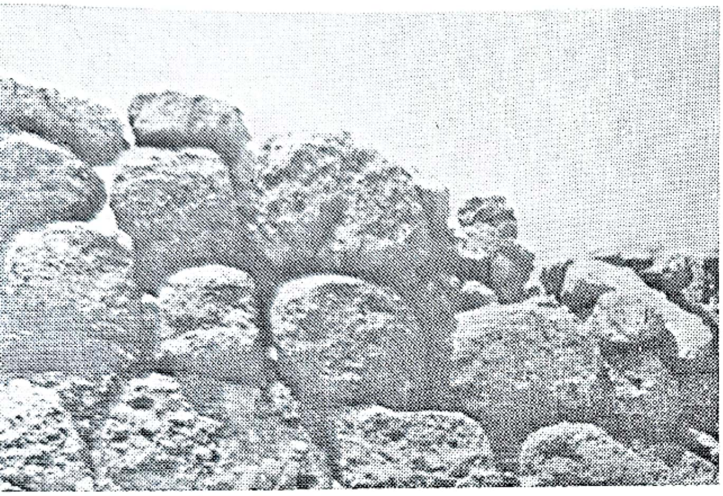


MYCENE, istorie
și scenografie.

Este un viitor care urcă fără teamă pe ruine. Ca într-un pariu sublim, din ruină el a făcut semnal salubru și tonică izbîndă pentru cuget. Acelea fumegînde, ale templelor incendiate de Perși, s-au transformat în *memento* activ, pentru o mîndră rezistență patriotică; știm de la Herodot, — le invocă implacabil Aristide, în răspunsul către ambasadorii Marelui Rege. Ba chiar memoria acestor injurii, pe care invadatorii le-au adus sanctuarelor, poate reclama o programatică, severă complezență în ruină: „Ionienii — spune Isocrate — merită elogii căci l-au blestemat pe cel care s-ar atinge de templele arse ori ar voi să le așeze în vechea lor stare: nu că le-ar fi lipsit mijloacele să le restaureze, dar voiau ca descendenții lor să aibă un monument al impietății barbarilor . . . " Testimoniu de violență inicvă atunci,

Scanned with OKEN Scanner

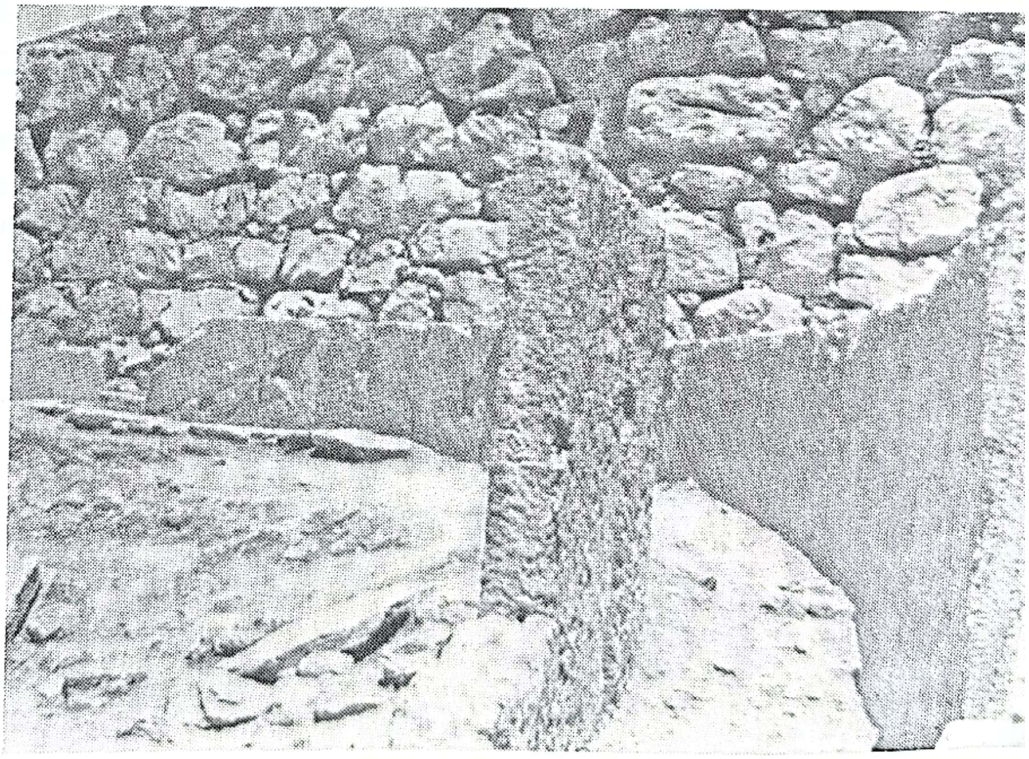
— asumată ferm, cu un fel de neamăgită *droiture* —, ruina va păstra, în spațiul sufletesc configurat de Hellada, un eficient înțeles anti-romantic.



Zadarnic, la unii studioși, o searbădă suficiență pretinde că ne va putea restitui Grecia, disprețuind fervoarea ruinei. „Pentru a accede la arta clasică — statuează Fr. Chamoux — trebuie, deci, printr-un refuz preliminar, să renunțăm la seducția patetică a ruinelor ca și la infinita forță de sugestie a statuilor mutilate.“ Dar de ce am supune ruinele, unui exorcism pe care-i merită, dimpotrivă, tocmai prezumpția scrupulului prozaic? Și de ce am crede, de pildă, că *Athena „melancolică“* — gîndirea sprijinită în lance, în curajul faptei, care i-a prilejuit o pagină antologică lui Malraux — trebuie să apară „în cu totul altă lumină”, pentru că relieful în cauză nu-i „decît *ex-voto*-ul unui alergător victorios”? Ca și cum grandiosul liniștit al ideii n-ar putea resorbi umilul acestei conotații și s-ar fărîmița sub importanta „precizare” erudită ! Dar aceeași zeiță, în chip de *Ergane*, proteguitoare a meseriilor, pogora pînă și în atelierele încinse ale olarilor — e figurată pe un vas —, ca să încununeze creștetul bravilor trudind

pentru ulcioare bine coapte, de un luciu negru robust. „Inima mea e aceea a unui bun grădinar", spune tot ea, Athena, și încă în finalul severei *Orestii* eshileene, după ce a determinat votul care-l salvează pe erou. Neștiutoare de șicane metodologice, arta clasică respinge deopotrivă, în abordare, vidul duios ca și fatuitatea pedantă.

Niciodată nu vom lăuda îndeajuns vitala inteligență a ruinei grecești, și imperturbabila ei probitate. Ea nu se livrează, precum aceea gotică sau asiată, îmbrățișării vegetale, nu cheamă, într-o ferice uitare de sine, abundența sevelor și clocotul viu al invaziei care o neagă. Rămîne mereu ea însăși, coloană tainic încordată și trează, zid prea agil, în joncțiunile lui fără greș, prea eficace, în atletica lui musculatură, ca să se poată abandona cu trădătoare nonșalanță. Erupții, cutremure și explozii, vandalism sau fricoasă părăsire, — cu toate



pp. 14, 15
MYCENE, glasul aspru al zidurilor.

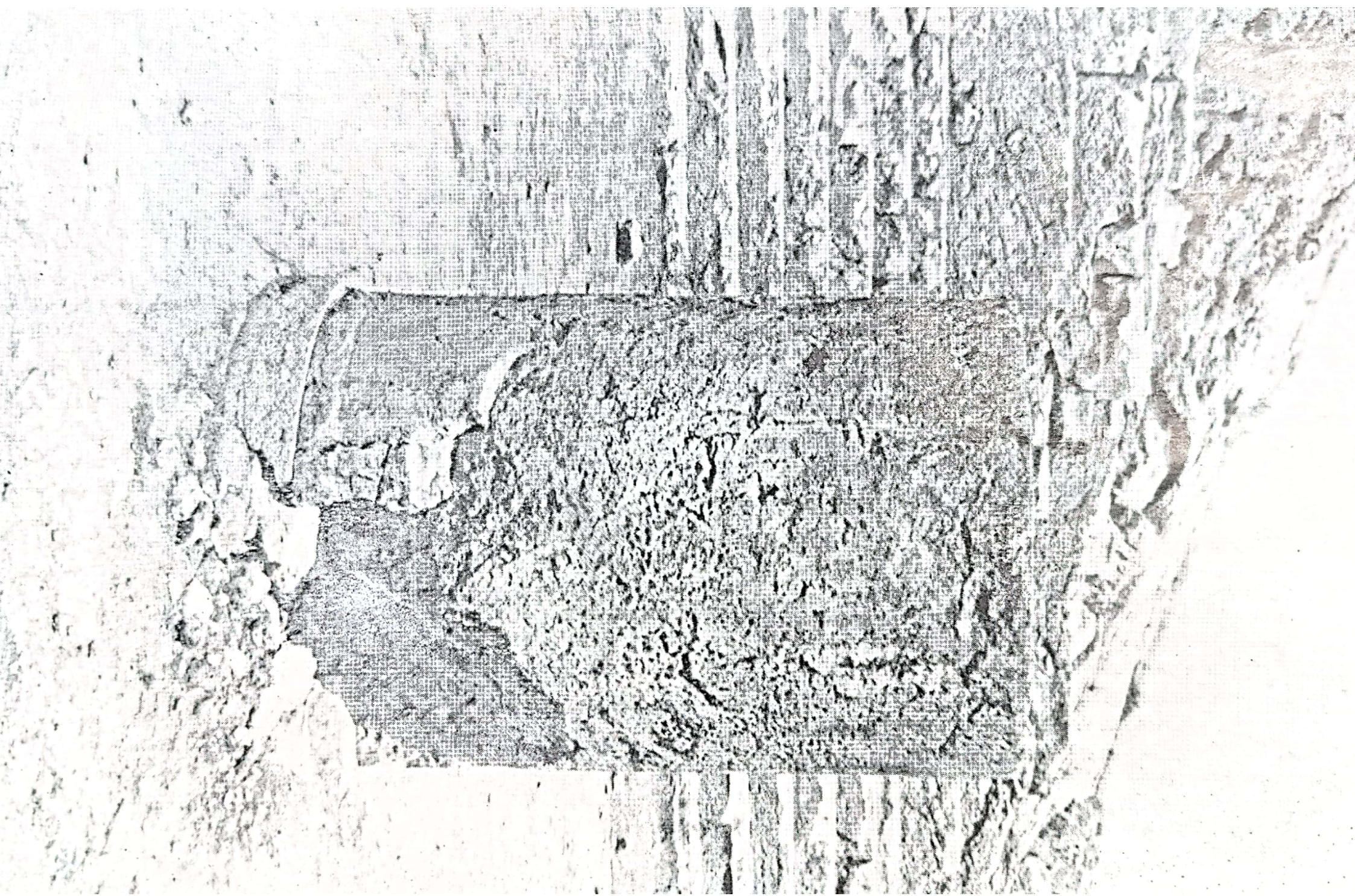
Scanned with OKEN Scanner

acestea are de luptat o zidire antică. Ecoul avaniilor poate fi uneori feroce, într-o țară strașnic încercată, — unde, la Thermopyle, eroii au trebuit să sfîșie cu dinții, cînd armele le-au căzut frînte și mîinile retezate. Dar, sub asprimea vremurilor, sub agresiunea conjugată a oamenilor și a naturii, în martirajul ei, ruina greacă dă mereu impresia că totuși *se apără;* sau, măcar, dacă au prevalat vicisitudinile, a fost pentru ca zeii să-i hărăzească monumentului o soartă nouă, — altfel, imprevizibil elocventă.

O elocvență gravă, ce nu încape, desigur, în prescripțiile vreunui cod prea simetric, de afinități și asociații poetice. Pe lîngă ruinele unui oraș, palate, obeliscuri năruite, înfățișezi călători care trec, biciuiți de vînt, cu nasul vîrît în manta, fără să se oprească, — stabilea Diderot, în *Essais sur la peinture.* „Qui est-ce qui a suggéré ces accesoires? L'affinité des idées. Tout passe; l'homme et la demeure de l'homme", — își legitima el volubila absoluitate normativă. Lîngă ruinele unui mormînt, însă, călătorii vor poposi, se vor odihni, femeia își va alăpta copilul, și vor citi eventual inscripția. „C'est que l'homme s'assied où la cendre de l'homme repose." Dar, vai, recomandările se vădesc totodată interdicții: „Il y aurait un contresens à faire passer le voyageur le long du tombeau, et à l'arrêter entre les ruines." Voind să prevină disparatul, Diderot cade în arbitrarul rețetei. Raționalizînd prea lesnicios accidentul — „conformitatea de accidente", îi place să spună —, acomodîndu-l dezinvolt, analogiile de el propuse închipuie, practic, un catalog de locuri comune; cînd tocmai, în mod evident, avea în minte grația elegiacă a unor convenții cu o mai nobilă sorginte — Poussin, în primul rînd, oprirea îngîndurată a păstorilor lîngă un mormînt, în Arcadia . . .

p. 17
ELEUSIS: *Telesterion,* spațiul unde se desfășura drama misterelor eleusine.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Ca un scenariu pentru o ficțiune de Poussin ori de Tițian, plină de sensul aerian și muzical al timpului fugace, irevocabil, — așa i se înfățișează parcul ruinelor de la Olympia unui perieget fără prejudecăți, scriind cu elegantă acuitate: într-o carte chiar astfel numită, *Et in Arcadia ego*. Capitolul despre Olympia e cel care furnizează titlul, într-atît eseistul, Emilio Cecchi, pune blînda ei sihăstrie, de „auster paradis umanistic", sub semnul unei cosmice *pietas*. După el, totul proclamă această cosmică participare, începînd cu piatra construcțiilor, cu calcarul marin căruia Pausanias îi spunea *poros*. E un calcar înțesat de cochilii, de toate formele, „unele intacte, parcă acum culese pe nisipul unei plaje"; amestecînd în lăuntrul tandru, sfărîmicios, al pietrei, ca într-un fagure salmastru, multiple concrețiuni, minuscule rămurele, pietrificate. Materia aceasta, comună multor temple grecești pînă în epoca clasică — de la Selinunt, încă, de la Agrigent și Paestum —, operează mai neașteptat asupra imaginației, cînd se desfășură la dimensiile Olympiei. „Ca și cum stihia marină s-ar fi înălțat dintr-odată să lingă blocurile temeliilor, — nemăsurat de mari, asemenea cu cele de la intrarea porturilor."

Săgetătoare întîlnire de înțelesuri, — „marea devenită stîncă și ordine arhitectonică". În jurul lui Zeus, uriaș, piatra născută din undă, arborii pămîntului și plutirea norilor — într-o amplă armonie. „Pînă și cea mai măruntă scoică, pînă și infuzoria participaseră. În marea ecuație chimică a universului fusese loc și pentru ele: era înscrisă și valența lor — nimeni n-ar fi putut-o șterge vreodată." Și, la fel, privind sculptura frontoanelor, disprețuitoare de orice frivolă apetență personală, comentariul lui Cecchi desprinde, în grandioasa lor cuviință, aceeași consimțire universală. Erau creatorii celei mai înalte arte figurative; „și uitau propria lor entitate, își abandonau propriul lor nume. Înțeleseseră

Scanned with OKEN Scanner

fericirea cochiliei zidită în piatra unui mare templu. Zeus o vede în ascunzișul blocului: este rațiunea ei de a fi existat."

Zeus, singur, o vedea — ar sublinia maliţios arheologii, căci suprafața marilor tambure de piatră era diligent acoperită cu stuc, fierberea marină din adîncul structurii nefiind aparentă. Gustul și ambiția finitului, proprii apogeului grec, implicau exigențe precise, giganticul avea, la Olympia, un caracter mai puțin frust decît ni l-am reprezenta astăzi. Și însăși limita cantitativă aici atinsă — sînt, înainte de contaminarea cu Asia și Roma, cele mai voluminoase coloane înălțate în Grecia* —, însăși această enormă prezență, nu se lasă citită ca un desfrîu al dimensiunii. Statua phidiacă a lui Zeus, figurată șezînd, atingea cu fruntea plafonul, și Strabo, parcă speriat, aprecia că, ridicîndu-se, colosul ar fi nimicit acoperișul. ‚Dar îndrăznind astfel să inducă, o clipă, ideea de fragilitate în acest context uriețesc, artiștilor le izbutea și mai viu, mai atașant, pledoaria lor pentru Ordine, — pentru calmul care supune universul.

Calm, ca o mîngîiere înalt salubră, respectuoasă, filtrează, la Olympia, pinii molcomi și zvelți, care înconjură vestigiile, marcîndu-le fără confuzie perimetrul, însoțindu-le fratern *palingeneza*. Ivirea lor alcătuiește, și ea, un semn de metamorfoză — acolo unde, în anti-

* Acelea încă mai mari — 2,38 m diametru — încercate de Pisistratizi, la Atena, înainte de instituirea democrației, comparate de Aristot cu Pyramidele egiptene, au părut, desigur, rodul unei monstruoase dezlănțuiri de *hybris*. Se pot vedea și astăzi zăcînd tambure de coloane ce încă nu-și primiseră canelura, frînturi imense din acest travaliu ratat, abandonat ca o sfidare culpabilă, printre oleandrii de lîngă Olympieionul lui Hadrianus (Romanilor li se potrivea, fără blasfemie, orgoliul cantității !).

Scanned with OKEN Scanner

Tînăr purtînd un iepure,
cupă de pictorul Gorgos
(începutul secolului V a.e.)

chitate, domnea umbra mai adîncă a stejarilor și argintiul, complementar resfirat, al măslinilor. Căci metamorfoza nu are ca obiect doar măsurile noastre interioare, și metafizica lor secretă, doar opțiunile și așteptările noastre în aria propriu-zisă a artei. Ea reevaluează chiar natura, e activă în fizica însăși a peisajului. Nu pentru a comite un sacrilegiu s-a spus, de pildă, că aspectul rarefiat al unor situri celebre — așa cum rezultă din logica milenară a hazardului și din lucrarea arheologilor — e mai aproape de ideea profundă a acelor sanctuare decît puteau fi ele înseși, cu prolixa multiplicitate a înfățișării lor concrete. Debordînd de statui și *ex-voto*-uri irepresibil acumulate, tixită de spornica lor mărturie, incinta unor astfel de lăcașuri contraria flagrant, de bună seamă, ordinea mentală pe care ne-au forjat-o arheologia și fatala selecție a istoriei. La Corint, templul vindecătorului Asklepios aduna o galerie promiscuă de *ex-voto*-uri, — mîini, picioare, și alte părți, inavuabile, anticipînd uneori, s-ar spune, scrupulul sadic al hyperrealismului contemporan. La Delphi, deviza celor Șapte Înțelepți, „*Nimic prea mult*" — plăcută și lui Apollo, înscrisă în pronaos-ul templului său —, găsește parcă o ironică parafrază în cifra vertiginoasă a statuilor: 3—4000, se pare, spre finele epocii helenistice ! Vanitatea va împinge valul ofrandelor — în care se întrec, rînd pe rînd, Macedonenii, prinții asiatici, Romanii — și înspre murii Acropolei, asaltul heteroclitului amenința chiar și acolo. Alexandru încarcă arhitrava Parthenonului cu scuturi aurite, în amintirea biruinței de la Granic, iar Attal va zburli cu *ex-voto*-uri linia pură și dreaptă a zidurilor de întăritură.

Dacă depunerile acestui val de frenezie ofertorie pîndeau cu o curioasă submersiune nodurile vitale ale ființei sufletești colective, resorturile ei de puritate, — risipa mileniilor a instituit, paradoxal, o oarbă higienă a spațiilor. Rămînea, însă, loc pentru o ordonare care

să crească efectiv trecutul, nu să-l împuţineze fatal, după noima iraţională a distrucţiei; şi care să dea vestigiilor respiraţia — de reflexiune şi de cuvenită proiectare spaţială —, proprie unei viabile palingeneze. Nu ştiu unde termenul s-ar potrivi mai bine decît la Olympia; de acum peste un secol, din 1875, stimulată şi susţinută de mari pasionaţi ai ştiinţei ca Ernst Curtius sau Dörpfeld, explorarea vestitului sanctuar probează magnific puterile vitalizante ale arheologiei. Rareori, îmi pare, osîrdia arheologilor a ştiut să facă a răsări asemenea frăgezimi în peisaj, rareori restituirea de adevăr a fost atît de fericit creatoare de spaţiu.

Nu mai era nimic, decît uitare, numele locului se pierduse, chiar şi el, regiunea îşi zicea barbar Serviana. Peste cuibul slavei greceşti, de unde pornea numărătoarea timpilor şi unde, sub cununa de măslin a victoriei, culmina fericirea de a fi trăit — se şi spunea: „a înflorit" sub cutare Olympiadă —, peste sanctuarul din Elida trecuseră edictele prigoanei creştine, ale lui Theodosie II, care arse templul lui Zeus; cumplite cutremure se înverşunaseră asupra locului, muntele Kronion alunecase peste terasa Tezaurelor, rîurile, Kladeos şi Alpheu, de nimeni zăgăzuite, muşcaseră incinta sacră şi îşi mutau acolo albia, măturînd cu grohotişurile lor Hipodromul, înecînd sub nisip ruinele. O pătură uniformă, groasă pînă la şase metri, un strat de uitare opacă, pe care se aştern, precar, umbrele unor oameni neştiutori de trecut — o comunitate slavă, colibele sărmane ale unei aşezări de ciobani; în mintea vînturătorilor „Franci", care tabără şi ei pe aceste meleaguri, Alpheul nu este decît „rîul de cărbune". Ca în nămolurile din „*Nemuritorul*" lui Borges, orice Homer sau Pindar ar fi uitat aici cum îl cheamă. În locul „mării împietrite" pe care o exalta Cecchi, la edificiul olympiac al lui Libon, în locul unei

Scanned with OKEN Scanner

imagini de armonie grandioasă, — metope și fragmente din frontoanele neîntrecute, prodigioase marmore de Paros, prinse cu noroi, în zidurile unui cătun mizerabil . . .

Din acest neant a trebuit să renască Olympia, arheologii au trebuit să fie demiurgi, care să aleagă din nou pămîntul de ape.

Nu caut anume contrastele, — deși coerentă, Grecia e mult mai puțin egală decît s-au silit îndelung să ne-o arate cei care o confiscau, ilegitim, pentru nevoile plate ale academismului. Cultura și arta grecească nu ne mai pot azi apărea ca o zonă de echilibru fad, de o seninătate cadaverică, — așa cum au apărut, dăunător pe cît de îndărătnic, printr-o confuzie pe care a întreținut-o și de care a profitat academismul: confuzia între prospețimea artei hellenice și acele marmore fără accent, cărora, cu un sacru și indistinct respect, secolul al XVII-lea le zicea „l'antique"; acele cópii, de atîtea ori bastard degradate, pe care le-a produs epoca romană, crezînd că epuizează perfecțiunea printr-un lustru inexpresiv. Burlesc exasperatul „Qui nous délivrera des Grecs et des Romains", din parodiile lui Daumier, traduce o firească aversiune față de noblețea postișă, de simulacru flasc, a unor asemenea antichități, prea multă vreme impuse admirației europene, — ca un coșmar de ipsos bîntuind Scena, Muzeul și Școala. Iar iconoclasmele avangardiste, în ricanarea lor parcă vindicativă, nu pot uita, nici ele, de spectrul acestei proliferări industrioase, de inumerabila cohortă a replicilor fără duh și a mulajelor livide — devenite trafic de proporții planetare, în cazul, bunăoară, al Venerei din Milo. Tocmai mulajele după această ilustră marmoră le-au furnizat lui Man Ray sau Dalí ispita unor „restaurări" poznașe, a unor polemice impertinențe. Și o curicasă inițiativă, din 1973, a unui mare muzeu parizian,

Scanned with OKEN Scanner

înfățișîndu-se ca un document sociologic, psihologic și cultural, despre mitologia — și trivializarea — imaginii, în condițiile acestei nediscriminate difuziuni, avea ca obiect tot gloricasa, inexpugnabila mutilată de la Luvru.

Ready museum, titlul acelei expoziții, sună șocant, prin sugestia lui industrial cinică, lîngă *Venus din Milo*, lîngă silabele acestea, dens, prelung evocatoare de poezie*. *Ready museum*, — de bună seamă, ca o variațiune, la acele insidioase *ready made*, lansate de Marcel Duchamp: obiecte de serie industrială, anodine, fără nici un prestigiu propriu, aduse de el, provocator, în expozițiile de artă. „Obiectele" — de obicei rapeluri și măriri fotografice —, din care se face „muzeul" acestei expoziții, aparțin unei profane devoțiuni, dar mai ales speculării comerciale și publicității. Antichitatea a căzut în vitrina parfumierilor și modistelor, capătă cînd fular, cînd *soutien-gorge*, cînd perucă; a devenit, curios, emblemă consolatoare la magazinele pentru „femmes fortes", afiș al instalațiilor de *sauna*, dar și al agențiilor de „ambalaje sumare"; e, candid, pretext pentru combinații de *puzzle*, în cutiile copiilor. Venus de la muzeu se poate cumpăra la Super-Bazar în formate reduse, poate fi găsită, extravagant asociată, în baraca bîlciurilor, nu numai pe coperta albumului de artă. Circulă pe timbre postale, din Grecia pînă în Paraguay, s-a instalat pe mapa discurilor de *shocking blue;* stăruie, cimiterial multiplă, în reclama atelierelor de mulaj de la Luvru, unde ucenicesc gingașe figuri de copilandri — fotografiați sub deviza *Sculpture 2000*. La Tokyo, pe care a

* Funestă coincidență, de neuitat, — în fața Venerei din Milo, a enigmei ei exaltante, s-a produs și atacul de paralizie care l-a prăbușit, pentru atîția ani, cumpliți, pe Heinrich Heine. Fu ultima lui vizită la Luvru, — „Zeița privea la mine, din înaltul ei, compătimitoare, dar totodată atît de dezolată, parcă ar fi vrut să spună: « Nu vezi, oare, că n-am brațe și nu te pot ajuta ! »"

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

fost silită să-l viziteze, în Galeria lui Apollon, deasemeni, pe locul ei obișnuit, la capătul unei abile perspective, sub flash-urile lacom declanșate ale sutelor de vizitatori care-i fac gardă, — imperturbabilă în carnala ei seninătate. Și, la fel, victorioasă — ca și atunci cînd, proaspăt dezgropată, regele Louis XVIII, obez pînă la infirmitate, fu adus în scaun rulant prin sălile Luvrului, oprindu-se sub verticala ei, ca să-și contemple prizoniera.

Nu e nevoie de instinct fabulatoriu ca să realizezi această helenică biruință, asupra idolatriilor profane. Nici o impudoare a publicității nu e în stare s-o întineze; rămîne imună la „*primejdiile celebrității*" — cum își spunea, în subtitlu, expoziția. Și n-o lezează nici tonul minimalizant pe care-l ia, pe alocuri, fatalmente, o asemenea anchetă. În acest superb fruct de Paros își rupe dinții orice deriziune. Mai mult, — conchide catalogul — se vede că inventarul demistificator, ireverențios, adaogă, pînă la urmă, încă o piatră la edificiul glorioasei. „Nous voilà pris à notre propre jeu, au piège de sa célébrité." E soarta idolilor — sînt siliți să recunoască organizatorii: „On leur fait des misères, de bonne foi ou pour rire, mais quel que soit le jeu, ils en sortent un peu plus célèbres."

„Mai celebri", peste aceste jocuri de uzură, — pentru că păstrează, în știutul ființei lor, inexplorate încă rezerve de surpriză. Ceea ce, amuzîndu-se, cu luxurianta lui trăsneală, părea a spune și Dalí, cînd figurase aceeași *Veneră din Milo cu sertare;* pe jumătate deschise, avansînd din netezimea trunchiului ei, din frunte ca și din genunchi, rotind protetice, în loc de mîner, un soi de egretă !

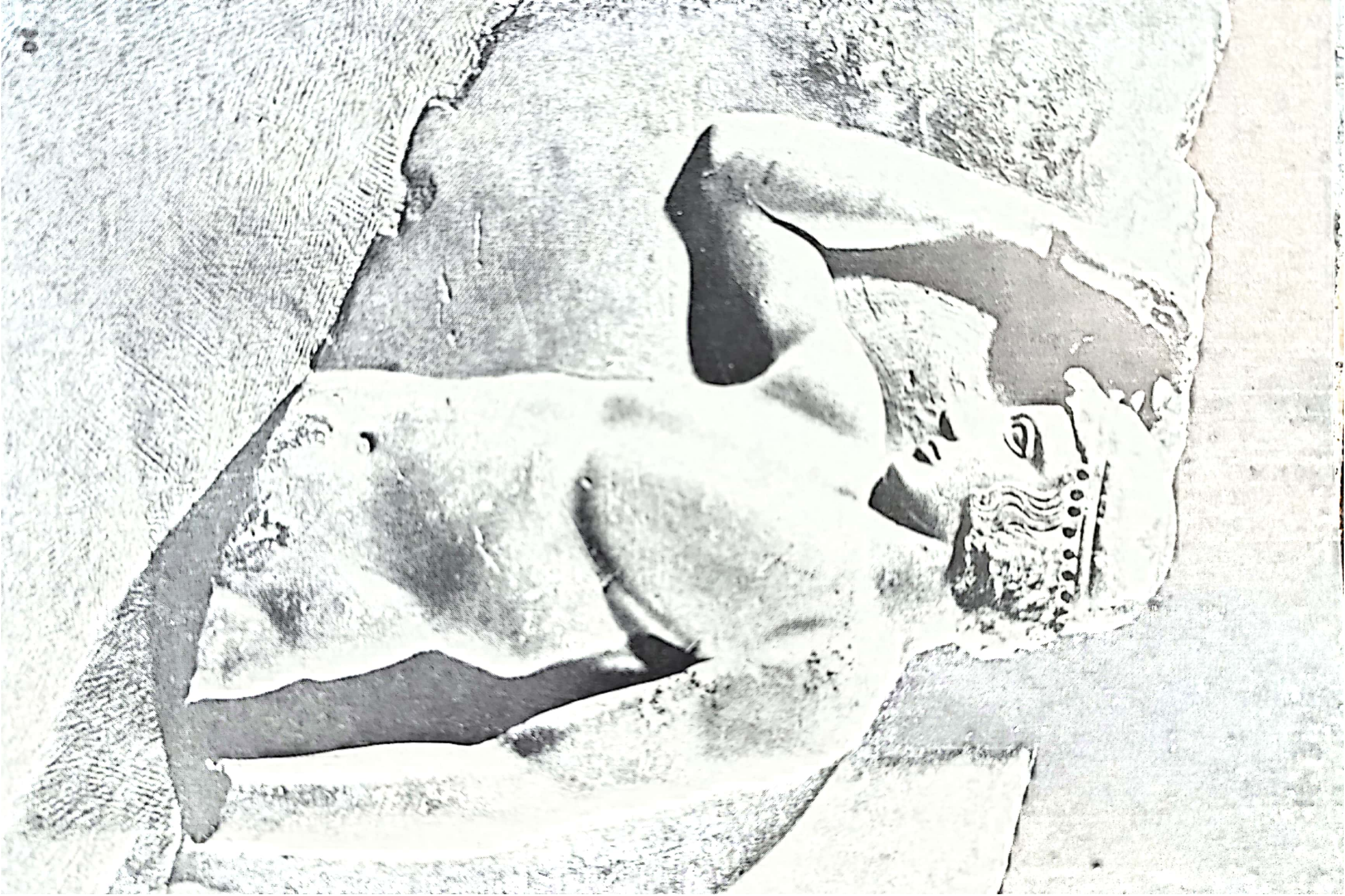
Sertarele — dacă nu ne sperie sfidarea din metafora daliniană, sertarele inepuizabilului fac, în cazul Greciei, un dulap care „funcționează". Fără capricii, rezistent peste orice prevedere. Și nu-i vorba doar despre sur-

pp. 24, 25, 26
POLYCLET cel TÎNĂR,
Teatrul din EPIDAUR
(sfîrșitul secolului IV a.e.)

Scanned with OKEN Scanner

prizele care decurg din hazarduri ale metamorfozei, din insolitul, bunăoară, al unor efecte de „înstrăinare"; neliniștitorul „dépaysement", să spunem, pe care-l procură înalta coloană de la Erechteion — sfruntat sustrasă de pe Acropole de Lordul Elgin —, cînd izbucnește, descumpănind ca o mustrare, în gelidul, asepticul spațiu de la British Museum: ea, făcută pentru aer viu și mîngîierea caldă a luminii, adevărată punte pentru soare! Dar există un insolit ce răsare din însuși șocul impactului cognitiv, din incidența gîndurilor, în efortul de a integra fără placidă inerție antichitatea; cu o mișcare incitantă a cugetului, capabilă să ignore frigida gravitate a canoanelor. La Londra, și tot în vremea cînd se instalau achizițiile lui Elgin, un propagator fervent al antichității ca Fuseli — tînăr, îl tradusese pe Winckelmann — are, spre exemplu, curajul — atunci, în anii de vîrf ai neo-clasicismului — să discute, fără a glumi, formele și proporțiile insectelor, asemuind coleopterele și lepidopterele cu eroii homerici! Trecute astfel prin cristalul incoruptibil al antichității, mișcările lor convulsiv armonioase nu scriu, în alfabet entomologic, vreo blasfemie estetică; însă, candid, proclamă apartenența la sublim a naturii întregi, oricît de umilă. De fapt, într-o asemenea gîndire, antichitatea este metodic pusă în relații care s-o elibereze de identitatea ei stagnant solemnă, de suficiența în care o încătușa neo-clasicismul. Dacă, în termenii prietenului mai vîrstnic, Reynolds, genii supreme sînt, pînă la urmă, cele care au „explorat regiunile necunoscute", dacă, pentru Fuseli, asprele ținuturi înalte ale Sublimului prilejuiesc un clasicism tenebros, ce nu dă înapoi în fața nebuniei, iar Michelangelo, model absolut al creatorului patetic, a plonjat pînă „în viscerele întunecoase ale urîtului", — asta înseamnă că în hotarele înseși ale antichității a pătruns aerul larg al unei geografii trepidînd de confruntări liberatoare; prin Michelangelo,

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

care pe Fuseli, ca și pe Blake, îl obsedează, prin Shakespeare, asupra căruia glosează grafic, cu mare răsunet în epocă, este eliberat însuși Homer; dezlegat de pe tronul admirațiilor benigne, pentru a fi împins — în această triadă sublimă — pe cerul vîrtejurilor uriașe: devenind, el însuși, infinită natură.

Homer în antichitate, Shakespeare printre moderni, aveau să fie, și pentru Schiller, paradigma *naturii* în vestita dizertație *Despre poezia naivă și sentimentală;* unde *naiv* însemna tocmai *natura* asumată de poet în totalitatea ei, în armonioasa ei unitate; cu grația unei virginale și austere plenitudini, care zădărnicește orice ardentă, dureroasă dedublare, — orice opoziție între subiect și obiect, între autor și operă. „La fel ca Dumnezeirea îndărătul edificiului acestui univers, poetul naiv se ascunde îndărătul operei sale; *el însuși* este opera sa, iar opera este *el însuși*. Trebuie deja să nu mai fii demn de operă, să n-o mai înțelegi sau să te fi săturat de ea, ca să încerci ispita de a te interesa de autor."

Dar, iată, o asemenea grandioasă ipostaziere a *operei* nu s-a ivit, doar, ca o nostalgie compensatorie, în atmosfera subiectivismului preromantic. O poți documenta chiar în Hellada. La muzeul din *Agora*, la o răscruce a sociabilității gîndului și gestului, pe urmele porticelor zumzăind de filosofi, două statui au fost identificate ca personificări ale *Iliadei* și *Odysseei;* veghiaseră, probabil, o bibliotecă, din Agora, a lui Pantainos. Dar pe un soclu, tot acolo, aparținînd uneia din statui, inscripția începe cu această surpriză: „Sînt Iliada, aceea care a fost înainte și după Homer". Stranie declarație, cînd se așterne pe buzele unei tinere creaturi feminine, pe care, dintr-o ilustră iconografie, din cunoscuta *Apoteoză a lui Homer*, de Ingres — ne învățasem să o vedem supus și radios senină, cuminte ghemuită

p. 29
Relief votiv, marmoră
(480—470 a.e.),
Muzeul Național din Atena.

p. 30
Figură din metopele
unui *Templu al Herei*,
SELINUNT,
Sicilia Occidentală
(secolul V a.e.)

Scanned with OKEN Scanner

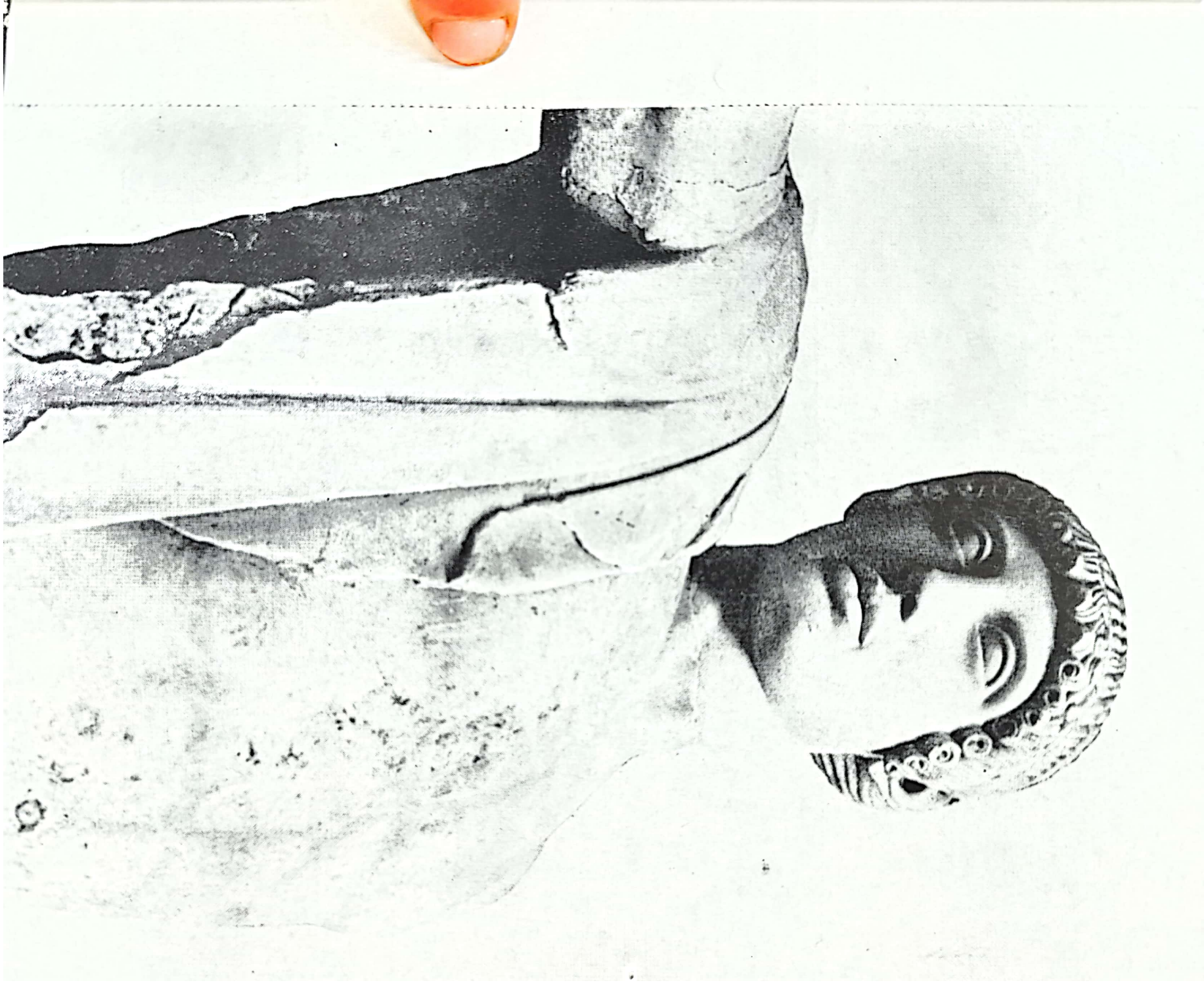
pe treptele unde tronează părintele său, marele orb. Aici, însă, Iliada nu-i supraviețuiește numai, într-o indefinită posteritate, ci îi *preexistă*. Vagă amintire a unui punct de plecare folcloric? Mai degrabă, devenită, impersonal și infailibil, un bun al tuturor, ca o dimensiune *obiectivă* a lumii grecești, opera homerică — precum formulá Schiller — s-ar putea lipsi de creator, într-un fel de exaltată autonomie . . .

Dacă, dealtminteri, Iliada s-a putut visa astfel, într-o vertiginoasă indefinire, e pentru că în Grecia finitul și individuația se raportau la o asemenea intensitate a prezentului, încît să facă relevantă ecuația pe care o îndrăznește Prometheul goethean: „Sînt etern, pentru că exist!" „Nu-mi aduc aminte să fi început vreodată" — mai adaogă el; „și nu mă simt ursit să sfîrșesc."

Sigur, cimitirele pot suprapune straturi succesive de pămînt, și de vieți, — la Keramikon massa aceasta atingea în adîncime 9 metri. Sigur, „au fost viteji, și încă mulți, pînă la Agamemnon"! Totuși, departe de a-și revendica laborios durata, Hellada țintește un prezent fără origine, intens și pur ca un concept. La Delos, pe insula sacră, sub semnul lui Apollo, nu se putea nici muri și nici naște; femeile așteptînd prunc erau iute transportate în insula vecină, Renea, cînd le venea ceasul. Conștiința de sine a Greciei este aceea a unui prezent care înseamnă acută incandescență, a unei trăiri care arde în flacăra ei tot ce a pregătit-o. Un astfel de zenit perpetuu proiectează cu un soi de exemplaritate didactică gesturile muritorilor: suspendați într-o clipă care-și ajunge, și totodată știind că făptuiesc pentru viitorime.

Nimic mai revelator, în acest sens, în istoria cea mai concretă, decît discursul, de neîntrecut, al lui Pericles

Scanned with OKEN Scanner

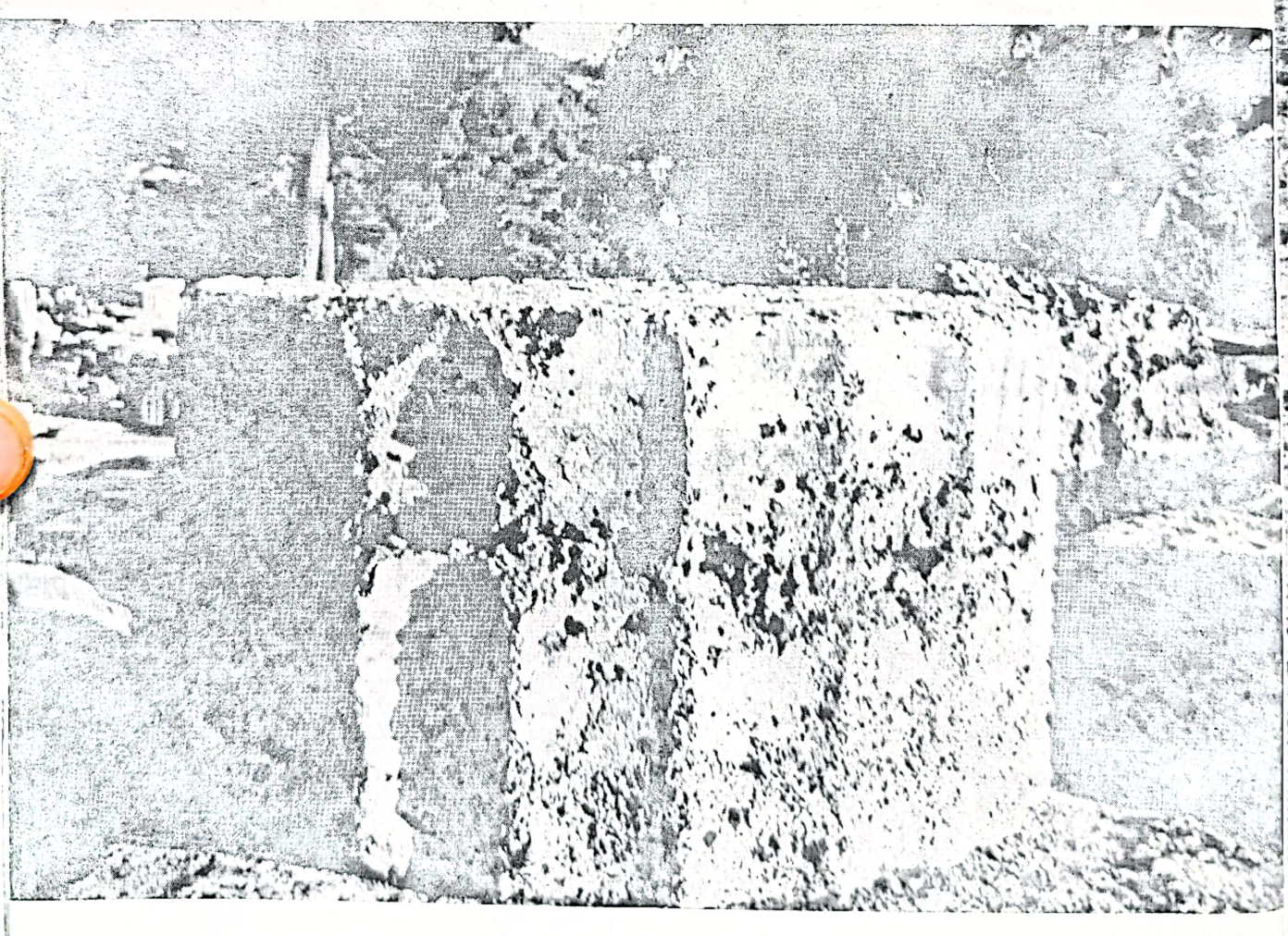


p. 33
Apollo, OLYMPIA, *Templul lui Zeus*, frontonul occidental.

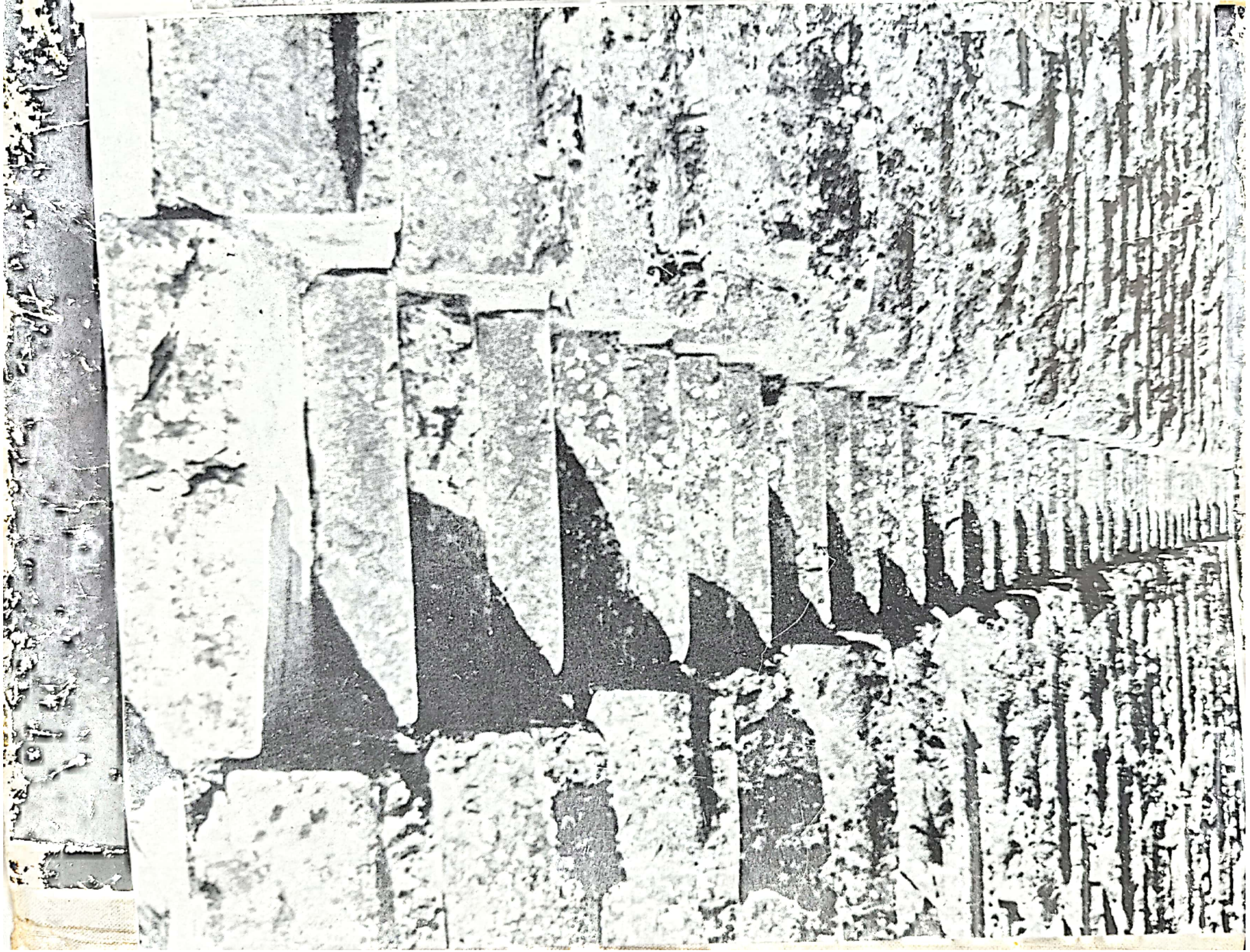
p. 34
OLYMPIA, incinta sacră, fragment de coloană.

p. 35
EPIDAUR: în absolutul geometriei.

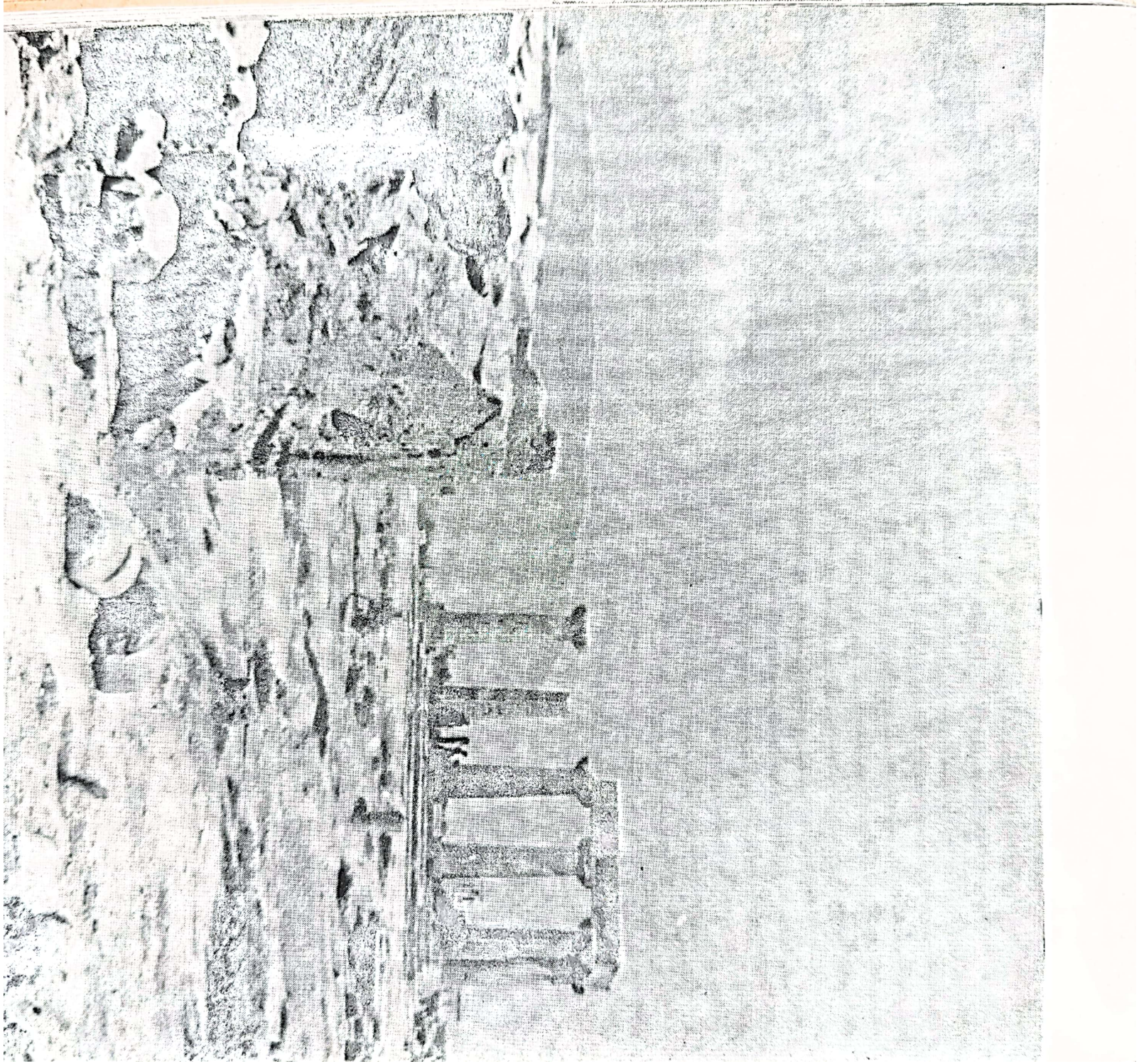
p. 36
CORINT, vestigii antice.



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

— transpus de Thucydide —, salutînd pentru vecie, din partea statului atenian, pe cei care-și dăduseră brav viața, într-una din bătăliile Războiului Peloponeziac: „Mormîntul oamenilor mari e universul întreg", spune Pericles, convins că, dincolo de sepultura prestigioasă pe care concetățenii săi o asigurau vitejilor atenieni, destinul lor este deja croit, brazda renumelui lor deja deschisă în memoria umanității. Pentru că „numai dragostea de glorie nu îmbătrînește", continuă superb Pericles, — și gloria pentru acești Atenieni ai veacului V e gloria unui prezent ai plenitudinii obiective, care n-are nevoie să se înșele, să se amăgească. „Admirați în timpul prezent, vom fi admirați și de posteritate, fără a avea nevoie să fim celebrați de un Homer, nici de vreun scriitor capabil să flateze mai întîi urechea, dar ale cărui frumuseți ambițioase să fie repede șterse de adevărul faptelor." *Adevărul faptelor*, — cu el se aliază conștiința de sine a obștii. O conștiință, desigur, plină de orgoliu, de fibra robustă a unui orgoliu care o susține și în vicisitudini. Dar niciodată, se poate spune, de-a lungul mileniilor, n-a fost depășit acest ton de extraordinară luciditate în diagnoza unei civilizații, în autoscopia ei morală. Prin geniul lui Pericles și al lui Thucydide, Atena se supune pe sine unui neasemuit examen, cu o pătrundere detașată și gravă totodată, — vital suplă, străină de orice oarbă exaltare.

„E în caracterul nostru să ne aruncăm în primejdii, mai degrabă jucîndu-ne, decît dîndu-ne osteneală", spune același text perspicace. „Și în acțiune nu arătăm mai puțină valoare decît cei care se condamnă să sufere fără încetare." Antiteza se citește lesne, simetrica opoziție cu Sparta. Dar, dincolo de ea, în condițiile asprelor încercări ale Războiului Peloponeziac, e construită aici tipologia, nu numai politică, dar și etică, a unei democrații care înseamnă bucurie, — și mîndrie liberă a bucuriei. „Noi nu aruncăm un ochi bănuielnic asupra

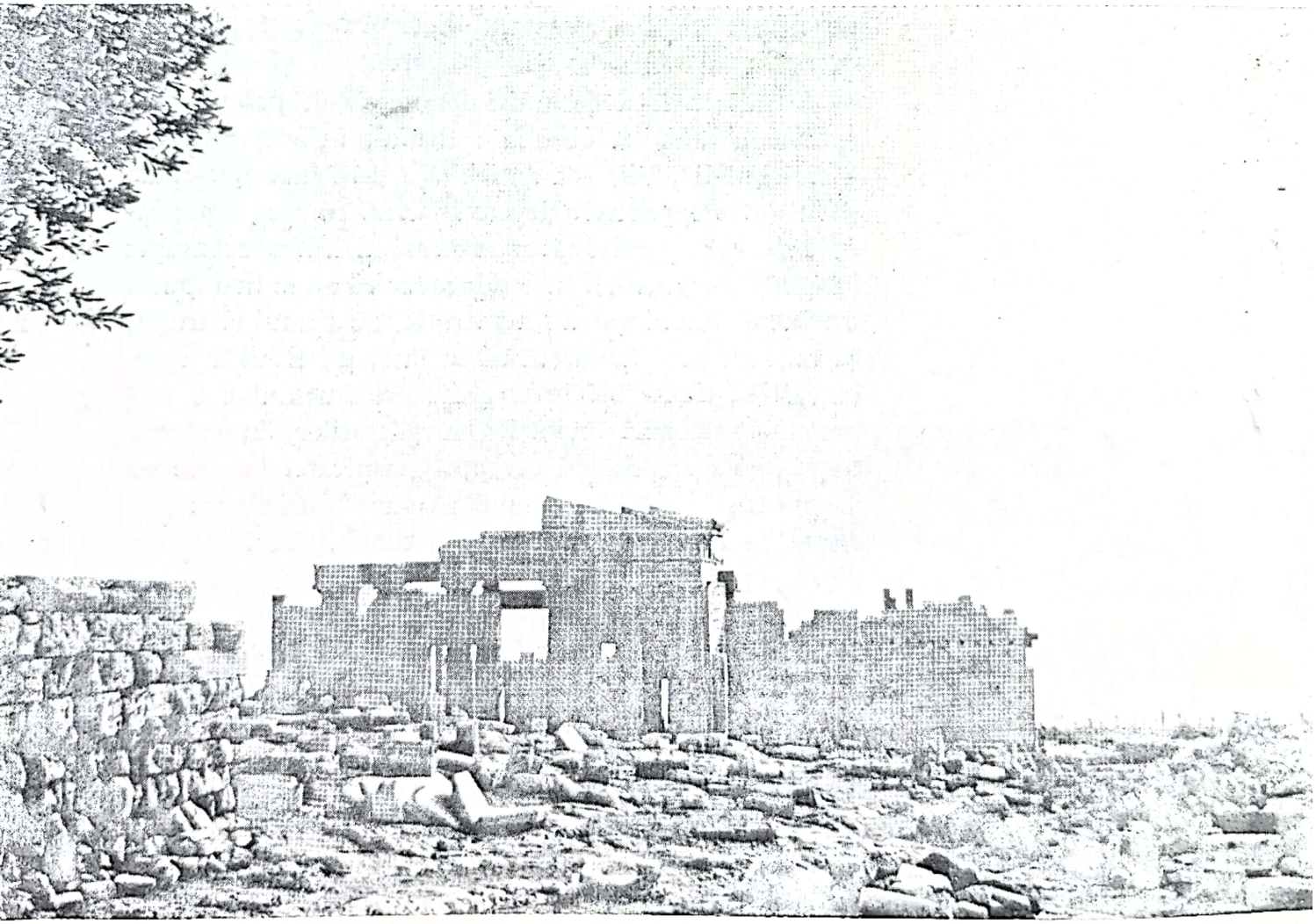
Scanned with OKEN Scanner

acțiunilor altora; noi nu le facem o crimă din bucuriile lor." Surîsul pe care l-a inventat Hellada — „Ei au inventat poetica fericirii", avea să spună A. W. Schlegel — comportă un exercițiu democratic, o asumare lucidă, respectuoasă, din partea cetății. Ceea ce nu putuse îndrăzni umila împăcare, mai degrabă o cordială mansuetudine, smulsă parcă furiș morții și zeilor, — din arta egipteană; și nici voioasa, absenta degajare, mai degrabă sportivă, din lumea Cretei minoice. În 1922, din înaltul Acropolei — își amintește Malraux —, pe exemplarul său din Eshil, notase: „Atena n-a descoperit, poate, bucuria, dar a descoperit gloria bucuriei."

Cum s-ar putea îndestul desfășura luminile ce izvorăsc, în fascicol pururi actual, din definițiile pericleene? Căci, iată, respectul democratic al bucuriei conduce la o culminație care te umple de uimire visătoare. E vorba despre fundamentala caracterizare a Atenei — care va reveni, prin Isocrate, și va face o nobilă carieră de-a lungul veacurilor —, formula sintetizînd anvergura perspectivei pericleene: „Într-un cuvînt am curajul s-o spun, *republica noastră este școala Helladei*." Dar fraza următoare adaugă definiției o notă neașteptată, incredibil subtilă: „Mi se pare că văd, înlăuntrul ei (al Republicii Ateniene), fiecare cetățean dăruit cu o fericită flexibilitate, pe care niciodată n-o părăsesc grațiile, și care îl face capabil de un mare număr de calități osebite." Lîngă revendicarea ambițios categorică — „Atena, școala Helladei" —, profesată de un politician cu o întinsă experiență a puterii, apare, așadar, un element ilustrînd inerența artisticului, a elementului sensibil, în compoziția geniului atenian. A urmări, în programul unei Cetăți, fericita mlădiere „pe care n-o părăsesc niciodată grațiile" — ca o garanție de multilaterală eficiență —, asta explică de ce disponi-

Scanned with OKEN Scanner

PROPYLEELE: arhitectură simbolic neîncheiată.



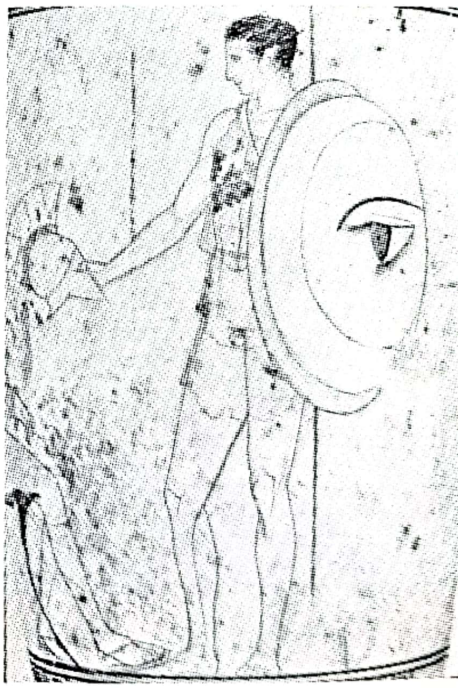
Scanned with OKEN Scanner

bilitatea estetică putea fi în Grecia, ireductibil, o dimensiune a însăși trăirii civice. Nu numai esteticul era inseparabil de etic și de cuprinsul valorilor esențiale ale vieții publice: o teorie a artei pentru artă — sublinia W. Deonna — ar fi fost de neînțeles în Grecia clasică, ea a devenit posibilă numai în secolele tîrzii ale manierismului alexandrin; Hellada, dealtminteri, ca și alte mari civilizații ale antichității, nici nu avea un cuvînt special pentru *artă* — pentru noțiunea noastră distinctă, segregată, de *artă*. Dar arta era triumfător infuză în aceste grave rosturi ale vieții practice, în această respirație de fiecare clipă a cugetului liber, în acest continuu exercițiu al democrației.

Și nu am în vedere aici fenomene ca preeminența spectacularului, ca obsesia teatrului, în viața publică a antichității tîrzii, — a antichității care înceta, treptat, să fie o *cetate*, pentru a deveni *imperiu*. În pragul perioadei helenistice, teatrul căpătase un asemenea impact asupra imaginației grecești, încît acțiunea eroică nu se mai putea desface de îmbrățișarea și uneori de substitutul teatrului. Și nu în sensul în care, mai înainte, un Eshil avusese curajul să transpună în tragedie evenimentul contemporan al victoriei împotriva invadatorilor, în celebra tragedie *Perșii;* dar în accepții exasperate, în care se insinuează nerăbdarea unui anume histrionism: un viteaz ca Philopoemen, „ultimul dintre Greci", nu se dă înapoi, la Jocurile Nemeene, în fața publicului adunat acolo, să reitereze cu ostașii săi aheeni dispoziția bătăliei pe care o biruise la Mantinea. Înfruntări decisive *demonstrate* în teatru, — confuzia se instala între ficțiune și viață, confuzie definitorie pentru această tîrzie grecitate. Paradoxal, tragedia murea ca gen, murea în planul creației, al unei convenții vital imperioase, — tocmai în secolul în care obseda conștiințele. Încă prizonierii atenieni din campania de la Syracusa, tratați cu nesfîrșită duritate, se putuseră salva, unii din ei,

Scanned with OKEN Scanner

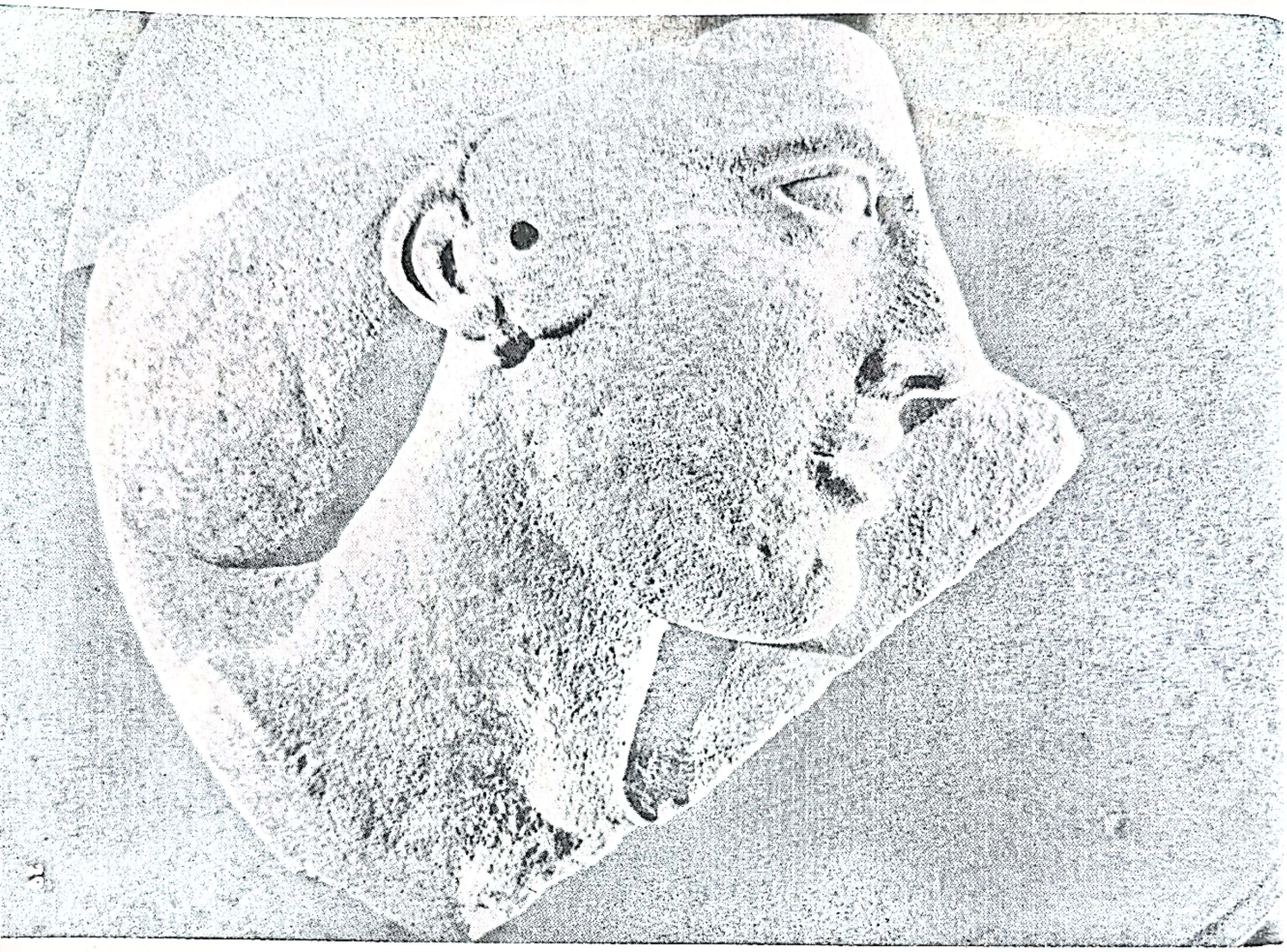
din sclavie, recitînd versuri de Euripide. De pe colina Pnyx, care le adăpostise mai înainte, deliberările publice se mutaseră în scoica de piatră a spectacolelo', în clădirea teatrului lui Dionysos, devenit locul fizic al politicii. Acolo, la teatru, vine Demetrios Poliorcetul, strîngîndu-i cu forța pe atenienii umiliți, ca să le facă, sub amenințarea soldaților, după un preludiu de tragedie, declarații de clemență, de iubitoare clemență. Acolo, în teatrul lui Dionysos, — adunați cu toții, nu numai cetățenii, cum se făcea în adunările politice ale Atenei, dar, anume, orice trecător infam — acolo, prin hotărîrea sperjură a macedonenilor, e condamnat la moarte probul Phocion. Spre crepusculul ei, Grecia clasică ar fi putut spune, ca Napoleon, „La Tragédie, maintenant, c'est la Politique". Politica drept Supremă Tragedie, pe care, însă, Hellada, scoasă de pe arena politicii, o va contempla într-o curioasă „înstrăinare" de sine, de sinele său activ, împinsă de istorie în gratuitatea unei „națiuni de spectatori"; în fața căreia, însă, ca printr-o compensatorie fascinație, biruitorii sînt datori să vină să-și recite meritele, justificîndu-se ori, poate, expiind față de un zeu nepătruns. Alexandru făptuise, obsedat de acest public — minuscul, față de Împărăția cuceririlor sale, însă exigent, infailibil — care era Atena; iar Antigon știe că reputația ce-și cîștigă în fața Atenienilor îi va sluji —relatează Plutarh—ca o înaltă flacără aprinsă în vîrful unui turn, care să lumineze timpii, pînă departe.



Lecyth atenian:
Plecarea soldatului
(sfîrșitul secolului V a.e.).
Muzeul Național din Atena.

Nu această contaminație este în cauză, cînd schițăm *dimensiunea* artistică, — tainic și decisiv prezentă în civilizația Helladei; devenită un semn de recunoaștere, cu gratitudine asumat, în Atena lui Pericles. El însuși — scrie Nietzsche — părea, cînd își desfășura oratoria, că personifică Inteligența, — vestitul Noûs — „clarvăzătoare și *artistă*". Și îi spusese într-un rînd lui Sopho-

Scanned with OKEN Scanner



p. 42
Disc circular din marmoră de Paros, provenind de la MILO și reprezentînd un cap feminin *(Aphrodita?)* în profil (către 460 a.e.)

p. 43
Cap de războinic, marmoră, *Templul zeiței Aphaia*, EGINA (480 a.e.)

Scanned with OKEN Scanner

cle: „Un conducător trebuie să aibă nu numai mîinile, dar și ochii curați." Dacă surîsul e un curaj pe care istoria l-a hărăzit mai întîi Helladei, în sinteza lui Pericles el pare o responsabilitate estetică și grav, inseparabil religioasă. În oratiunea funebră mai înainte consemnată, în ambianța unui ritual de îngropăciune, Pericles nu rostește numele nici unui zeu. Ca și cum — notează un comentator — „cetatea Atenei ar fi divinitatea lui vizibilă". Calma dragoste pe care i-o poartă „Olimpianul" păstrează, în adînc, o stăpînită fervoare. „Adevărata religie a anticilor — scrie Marx — era cultul [. . .] « statului » lor."

Cetățeanul *polis*-ului afla în politică — însăși apropierea acestor doi termeni spune totul — aerul fără de care s-ar fi sufocat. Un bazin cu apă sacră, din care se purifica simbolic, îl întîmpina, la Atena, precum aghiazmatarele creștine, înainte de a intra în *Agora*: la unghiul de Sud-Vest. În Grecia clasică, dealtminteri, un oraș fără agora era socotit barbar. Pînă și politica — acerb vivace, necruțător agresivă, plină de atîtea bufone nedreptăți — care străbate „de la un capăt la altul" Comedia Veche, presupune în filigran și se revendică de la sacralitatea unei civilizații, a unui instinct social. Cît despre aceea care-și face loc, grandios drapată, în creația Tragicilor, reconfigurînd mitul, A. W. Schlegel o opunea, cu destulă parțialitate, duhului curtenesc, proiectelor de conspirație, cam mărunt intrigantă, unde întîrzie uneori Racine; în timp ce, la antici, — susține el — unde nu este politică mare, nu e politică deloc.

De-a lungul întregului veac al XVIII-lea, de la Montesquieu pînă la fanaticul entuziasm lansat de Winckelmann — elogiul Helladei se însoțește, în varii forme, cu afirmarea acestei relații prielnic solidare. Cu vorbele chiar ale lui Winckelmann, „libertatea formează una din principalele cauze ale preeminenței Grecilor în artă". De unde, măreția firească a artei

Scanned with OKEN Scanner

clasice: „Moderația și simplitatea sălășluind în locuințele cetățenilor, artistul nu era obligat să coboare la lucruri mărunte, ca să umple golurile unei case, nici să-și înjosească geniul după gustul meschin al unui proprietar bogat: ceea ce lucra era pe măsura ideilor înalte ale întregii națiuni." Rit de comuniune el însuși, mai mult decît demers profan, comentariul istoricului-teoretician a păstrat o valoare de exhortație, peste caduca intransigență a principiilor neo-clasice. „Să ne gîndim — mai spunea acest neabătut fervent al antichității — ce emulație trebuia să stîrnească în spirite rîvna pe care o mărturiseau orașele Greciei în a avea un monument frumos, și ce impresie trebuia să facă asupra orășenilor gîndul că un întreg popor participa la cheltuiala unei statui, fie de zeu, fie de învingător la jocurile publice." Rîvna însemna mîndrie încrezătoare, știm bine, a *demos*-ului, pentru o operă ambițioasă. E un episod semnificativ — Plutarh l-a povestit —, cînd adversari din partidul aristocrat au aținat mulțimea să protesteze împotriva cheltuielilor prea mari, prilejuite de campania sa constructivă. Pericles a propus adunării să continue pe spezele lui zidirile de pe Acropole; cu condiția, însă, ca numele său, singur, să stea înscris pe piatra dedicatorie. La care, poporul îi răspunse că nu vrea să cedeze cinstea de a fi făcut asemenea magnifice lucrări; și să continue fără să cruțe cheltuiala. Democrația a educat în Heleni mîndria monumentelor publice, mîndria artei în stare să dăruiască renume peste veac.

Iar altădată, dimpotrivă, și tot privind destinul monumentelor de pe Acropole, rîvna aceasta i-a precipitat francamente pe Atenieni înspre o supralicitare de sens opus, spre o paradă de zel sumptuar. Phidias ar fi voit mai degrabă în marmură idolul uriaș pe care-l făurea pentru Parthenon, statuia Athenei. Avea în vedere, desigur, inevitabila fragilitate a materiilor, laborios asamblîndu-se pe adevărate schelării constructiviste

Scanned with OKEN Scanner

OLYMPIA, *Templul lui Zeus*,
figură din frontonul estic, Muzeul din Olympia.

Scanned with OKEN Scanner

— în cazul uriașelor statui *chryselephantine*; care trebuiau întreținute higrometric, ca într-o baie de umede efluvii, din cauza massei de fildeș, iar pe dinăuntru, pe tijele scenografice ale armăturii, adunau dezolant — le va persifla Lukianos — praful și pînzele de păianjen. Avea în vedere totodată, desigur, coerența mai strînsă a expresiei, pe care o putea îngădui marmura. Dar a făcut greșeala să arate, printre argumente, că această soluție ar fi și mai ieftină; la care, Atenienii au decis, dimpotrivă, să se folosească fildeșul și aurul — o cantitate cît tezaurul de război al statului —, împingînd simulacrul divin înspre un fantastic sumptuar, constelat de ochii tăiați în safire; din spaima că, altfel, opțiunea lor ar fi meschină față de fervoarea pe care o purtau zeiței și cetății.

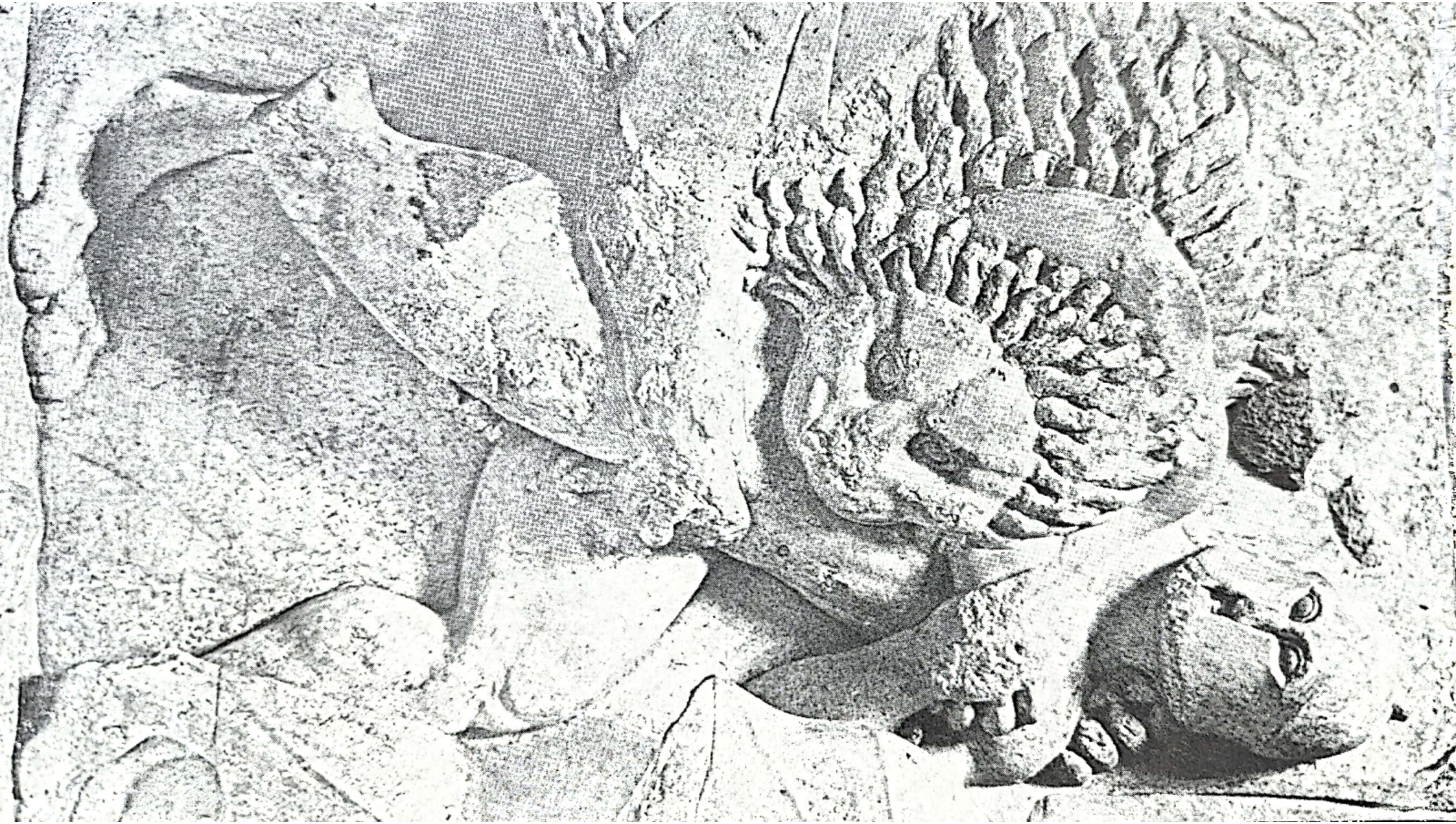
De la ultimul pietrar pînă la Ictinos și Phidias, întreg șantierul Parthenonului era animat de același suflu vast, de ambiția unui travaliu demn și neted. Nu s-a lucrat cu sclavi, ca în Sumer, ca la templele egiptene — cercetările o arată —, și totul respiră o esențială, inflexibilă probitate, de oameni liberi care nu trișează nici cu ei înșiși, cum n-ar îndrăzni să trișeze cu zeii; care, în marmură pură, îi tratează cu un respect brav, fără zdrobitoare umilință, urcînd pe friza Panatheneelor chipul viu, inumerabil, al cetății; ba chiar — omagiu fratern—, între niște mari muncitori, Phidias și neîntrecuta Ergane, figurînd, pe scutul uriașei, portretul sculptorului. Oricît dăunător scandal vor isca — din aceasta — adversarii, oricît invenția avea de luptat și aici, la Atena, cu prejudecăți și interese conservatoare — cele care i-au stat în cale lui Mnesicles, la Propylee —, rigoarea atinsă pe Acropole presupune destinderea proprie muncii libere, într-o atmosferă de intensă, netemătoare devoțiune. Tehnic, chiar în datele ei simplu materiale, problema nu era nicidecum lesnicioasă, un tambur de coloană precum acelea de la Parthenon — calculează arhitecții — cerea, pentru a fi mișcat, vreo pa-

truzeci de animale de tracțiune. Și, în acești parametri, istoric constrîngători, să elaborezi o sfidare pe care arta pare a o arunca, prodigios, tehnicii care avea să vină abia peste 2500 de ani ! Astfel, prin asemenea confruntări, sublinia Le Corbusier implacabila perfecțiune a Parthenonului; plonjînd temerar în actualitate pentru a face pregnantă reușita geniului grec. Paradoxal, bunăoară, echina coloanelor de la Parthenon, supravegheată cu o milimetrică delicatețe, nu poate fi asemuită decît cu modelul cel mai avansat al tehnicii din veacul nostru: în anii cînd scria Le Corbusier, modelul oferit de curbura obuzelor !

E, în aceste izbînzi, o imensă știință de a manevra proporțiile, pentru o inefabilă satisfacție, fără de greș, a ochiului și a minții; o artă savantă de a menaja treptata percepție a frumosului, obligîndu-ne să trecem, bunăoară, prin vederile de unghi — tipice pentru arhitectura Helladei, — care ni se impun privirii, întîrziind fertil bucuria, evitînd tot ceea ce ar fi vulgară precipitare. E jocul surprinzător între ionic și doric, urmărit, complementar, și la Parthenon, și la Erechteion sau Propylee, — urmărit în ciuda așteptărilor, răsturnîndu-le suveran și simplu, fără de nerăbdare. Analizat, disecat, pînă la milimetru, — măsurile Parthenonului revelează la fiecare pas surprize creatoare, în ceea ce ar părea simplă urmare a tradiției. Clasicismul este aici invenție, dozaj, tentație a nespusului. Jocul corecțiunilor optice desfide la Parthenon toate obișnuințele: adaosurile cantitative — 65 milimetri pe latura îngustă, 123 milimetri pe latura lungă, — care dau totuși o inflexiune sensibilă orizontalelor; faptul că, practic, nici o linie nu este dreaptă, că toate se incurvează asemenea unui model organic, — într-o perioadă cînd știința nu elaborase încă teoria secțiunilor conice. Și jocul cu dificultățile, pornind de la stratul însuși al temeliei, care este rotunjit, de la stratul de piatră al podișului Acropolei, pe

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

care se vor aşeza *krepis*-ul, treptele uriaşe ale edificiului; stratul, el însuşi curbat, aşadar, pentru a transmite această curbură mai departe templului, pînă la fronton, pînă la ultima linie. Convexitate pe vertical, cu umflătura caracteristică a coloanelor; nu, exact, pentru a anula efectul deformării optice, la limita simplei necesităţi, dar cu un plus de cîţiva milimetri, care s-o împărtăşească din aceeaşi indicibilă fericire a ochiului . . .

Nu pentru un ritual de admiraţii convenite, glosăm aici, cu accente sociologice, în jurul Parthenonului. Dacă ar fi o lamentabilă fatuitate să te refuzi anume operelor ce-au devenit obiect de îndelungă şi unanimă admiraţie, — la fel de trist obosită îmi pare intrarea fără de angoasă şi fără interogative apetituri, în paradisul frumuseţilor demult clasate. Te întrebi, cînd pătrunzi în aria magnetică a acestor reputaţii — fie că se cheamă Nike din Samothrace, Parthenon sau Gioconda —, cînd le ieşi în întîmpinare direct, te întrebi încordat dacă magia lor radioasă operează nescăzut, şi dacă a avut dreptate să existe: ca şi cum, prin tine, le-ar fi acum în joc destinul, supravieţuirea. În cazul Parthenonului, opera — intactă moralmente chiar dacă ruptă în mijloc de explozie — nu pare doar a „rezista", peste pulsaţiile oricărei dialectici interogative. Instalîndu-se în orizontul privirii cu freamătul secret al matematicii sale, biruitor peste dezastre, arhitectura aceasta înfruntă cu atîta integritate orice viitor, încît nu numai ne face fericiţi acum — trecuţi prin această înaltă încercare a frumuseţii; dar „ni se pare că am fost totdeauna astfel, siguri şi fericiţi, trăind cu imensii lui plămîni".

De aceea vorbeam — în legătură cu Hellada — despre un vast prezent, dilatîndu-se în toate direcţiile, luminînd îndărăt, scăpărînd spaţiu — precum o aurora născînd orizont, din miezul ei de văpaie. E un miracol

p. 48
DELPHI,
Tezaurul Atenienilor:
Herakles (489 a.e.)

p. 49
Tezaurul din Siphnos.
Detaliu de friză:
unul din leii de la carul
Cybelei sfîşie un gigant.

p. 50
Theseu,
detaliu de metopă din
Tezaurul Atenienilor.

Scanned with OKEN Scanner

al *descoperirii*, care nu se lasă parcelată pe versante didactice: Heidegger a desemnat, în legătură cu presocraticii, această totalitate a cugetului, care, la ei, nu comportă distincție între *fizică*, *logică*, *etică*, *metafizică*, — toate erau date împreună, într-o imensă fervoare vitală. Dar și după hylozoiști, în mersul ei către o imagine ordonată a lumii, către un *cosmos*, mintea helenică nu va pierde puterea de a reuni elanul poetic și reflexivitatea, de a pune, în demersurile ei, febra eroică a descoperirii. Inteligența helenică n-a semănat niciodată cu o schematică întrupare, „rece, suficientă, *bacalaureată*" — pentru a folosi termenii virulenți pe care un eseist modern îi aplică ficțiunii plăsmuite de Renan, zeiței Pallas-Athena, din a sa *Rugăciune pe Acropole*. Asemenea convenționale reprezentări ale raționalismului grec îl transformau într-un fel de schemă uscată, Renan își închipuia că pe Acropole devenim „spiritualiști convinși" — uitînd tocmai ponderea de caldă vitalitate pe care o conține experiența concentrată acolo; și amploarea tensiunilor obscure pe care săgeata rațiunii le păstrează — asumate în zborul ei de lumină.

Să privim, pentru o clipă, imaginile *Gigantomahiei* de pe frontonul întîiului, vechiului templu al Atenei — Hekatompedon —, acela care a premers Parthenonului. *Lupta cu Giganții*, adică biruința asupra forțelor obscure, are aici o savoare patetică și totodată candidă: pumnul strîns al lui Zeus, prezent într-o vitrină, — fărîmă de putere, de o autoritară coerență; piciorul adversarului pe care-l doboară zeița Athena, — pierdut, din care a rămas doar atît, un vîrf de picior, ideea unui om sprijinit ca într-o poantă, eroică însă. Materia pietroasă, lustruită ferm, acuză un galben sidefiu, de os bătrîn. Aici — în piesele arhaice ale muzeului de pe Acropole —, biruința asupra forțelor străvechi, care ne poartă înspre adîncimile obscure, biruința ordinei geometrice, olimpiene, asupra tîrîrii șerpești, este cu adevărat prevesti-

Scanned with OKEN Scanner

toare. Doborît de Herakles, într-un fronton de la același muzeu, un monstru se rostogolește răsucindu-se, — am spune, pe un drum de gîndire, nu numai de compunere, în sens fizic, a spațiului triunghiular. Căci, adaptate coborîșurilor de frontoane, adaptate unor suprafețe triunghiulare, descendente, cozile acestor monștri marchează totuși un drum, care e acela de la tîrîrea chtonian obscură, la fluviatilitatea transparentă pentru rațiune. Cum apa rîului e transparentă pentru ochi, astfel șederea înclinată, visătoare, a fluviilor pe viitoarele frontoane de stil sever sau clasic — de la Olympia, de la Parthenon —, va fi semnul unei consimțiri raționale la ordinea lumii. La frontoanele fazei arhaice, coborîșul formelor vrăjmaș serpentine era un coborîș în moarte, în neantul neființei; acela al rîurilor culcate, pe marile frontoane clasice ale veacului V, acela al cailor, nechezînd auroral sau crepuscular la colțurile Parthenonului, va marca o difuzie și o amplificare în spațiu; încrezătoare, precum Soarele ce dispare pentru a renaște, în scuturarea ardentă a capetelor cavaline, chemînd către un necunoscut fertil; împingînd evenimentul nu într-un neant ontologic, ci în spațiul existenței noastre — mitic, radios multiplicate —, pe care îl putem reînvia rațional; cum ne închipuim, tonic, cu o emoție sănătoasă care ne întreține în marile noastre certitudini vitale, că soarele ne revine mîine, după ce s-a scăldat în mările nopții. Într-un ritm care e al rationalității noastre, nu doar al vastității universului, într-un ritm care e al *cosmosului* nostru, în înțelesul lui hellenic definit.

De aceea se poate vorbi despre Acropole ca despre o *sinteză*, care inventează cînd continuă explicit, și păstrează tainic, cînd pare a face *tabula rasa:* căci ne-a păstrat, de pildă, după Salamina, prinse în întărituri, fragmente din Parthenonul *Pisistratizilor*, încă neîncheiat; și vechile statui pîngărite de invazia persană, cortegiul fără număr al *korelor* — hecatombă suavă, la

Scanned with OKEN Scanner

piciorul noilor temple: îngropate acolo, ca un fel de legămînt că noul se va înălța pe temelia ireductibilă a ceea ce a fost mai înainte. O temelie, fizic chiar impunătoare, precum aceea a Parthenonului — cam 11 m. la colțul cel mai robust —, se dublează, așadar, prin presiunea mută a acestui tezaur continuu.

Ea susține paradoxul, implacabil și surîzător, al unui monument care apare, pe drept cuvînt, ca o *paradigmă* a Greciei, fiind totodată în întregime atipic: un mănunchi de excepții, de entorse aduse suveran practicilor habitudinare. Încă în antichitate, trebuie să fi apărut cu netezime această privilegiată calitate a Parthenonului și, în bună măsură, a întreg ansamblului de pe Acropole. Plutarh scrie despre monumentele pericleene, povestindu-le ivirea, că străluceau de prospețime; dar, în același timp — e superba formulare din tălmăcirea lui Amyot*—, fiecare din ele „sentait déjà son antique".

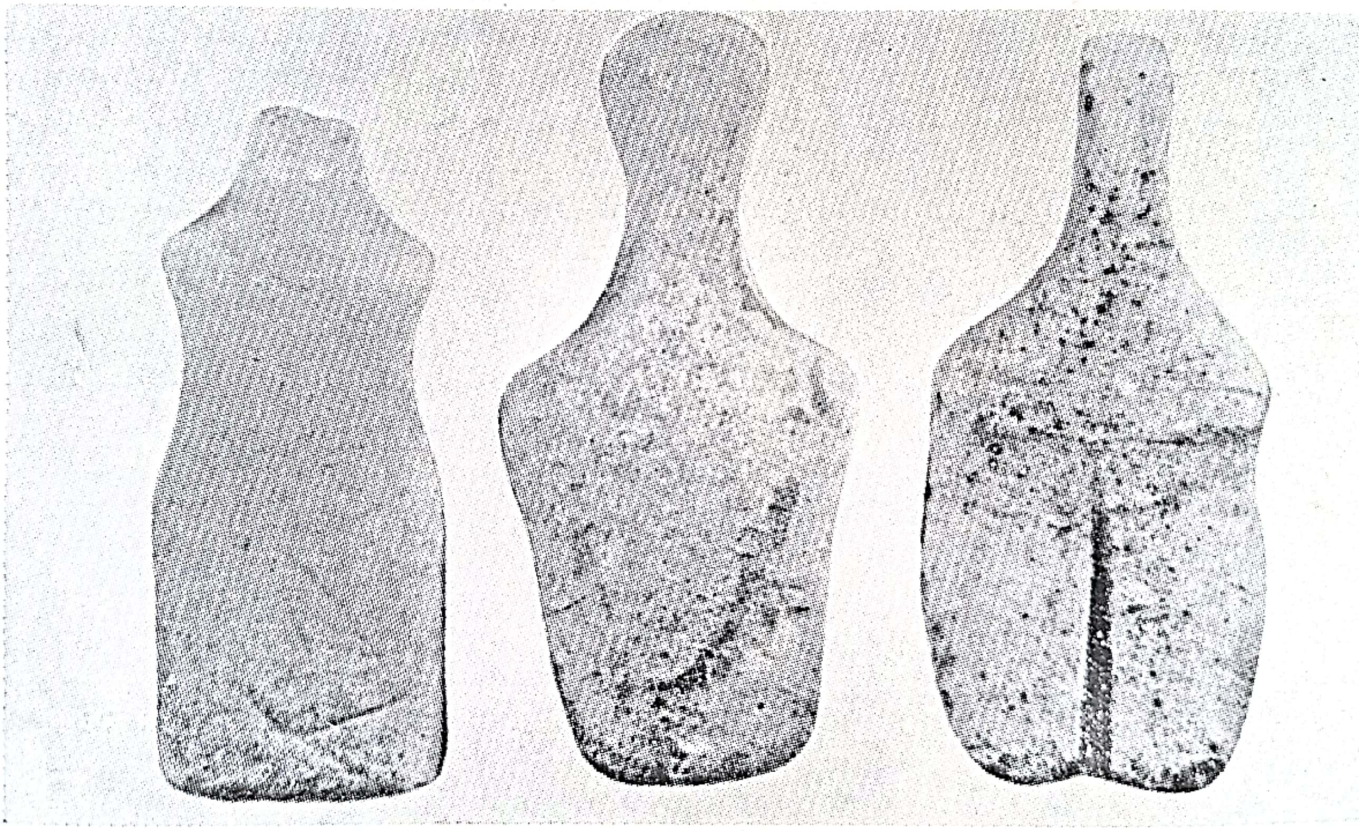
Veche încă de pe cînd se năștea, adică mai veche decît ea însăși, — acumulînd bogății fără timp, o asemenea exemplară antichitate, pentru noi, nu-i niciodată veche: precum elementele, e „mereu reîncepută". Nu știu dacă se poate spune că fiecare epocă își are antichitatea pe care o merită; dar, sigur, își poartă altfel ochii către columnele acestui trecut. Și, fiecare curent literar — scria într-un eseu poetul Odysseus Elytis — își are romanticii și clasicii lui, — în suprarealism, Eluard, bunăoară, ilustrînd tipologia clasicului; altfel spus, fiecare mișcare literară își are „grecii" ei. Antichitatea „funcționează", așadar, de nedespărțit, în Europa, de o inexo-

* Racine, în prefața la *Mithridate*, vorbind despre Monime, personaj pe care i-l sugerase Plutarh, îi reproduce cuvintele: „telles qu'Amyot les a traduites. Car elles ont une grâce claire dans le vieux style de ce traducteur que je ne crois point pouvoir égaler dans notre langue moderne."

Scanned with OKEN Scanner

rabilă *forma mentis*; funcționează sau *revine*, — în felul în care, pentru Picasso, se încheagă, din paginile *Capului de obsidiană*, incitantă pe cît de fabuloasă, supoziția omulețului din Ciclade: un mit modern care pornește de la creatorul cel mai neașteptat, în radicalismul lui, pe care ni l-au revelat mileniile de demult: sculptorul idolilor în formă de vioară și al altor marmoree figurine, de nepătruns în muzicala lor simplitate. Emul îndepărtat al lui Brâncuși, acest prototip — imaginează Picasso — s-ar întoarce prin epoci, nemulțumit de „artiștii-pictori", de complezențele și mecanica vieții artistice curente;

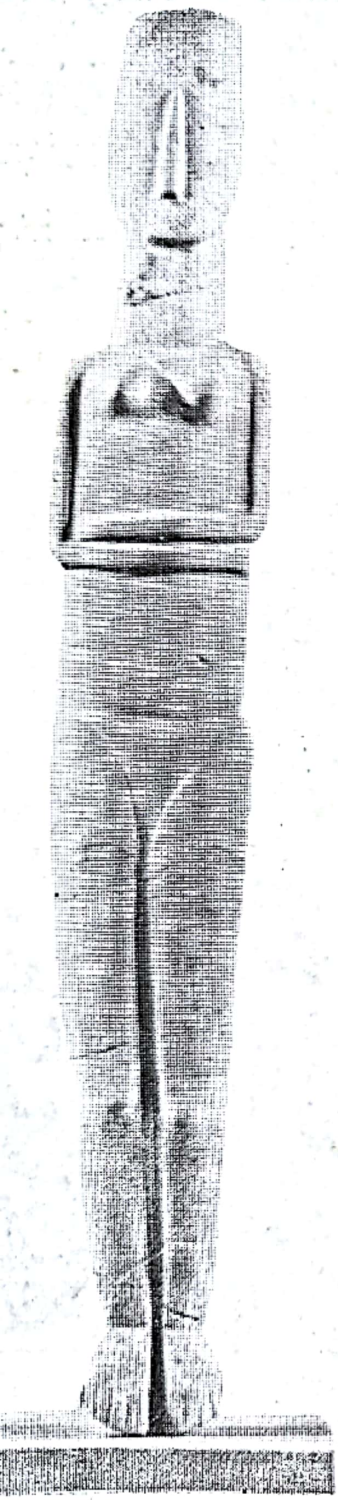
pp. 54, 55
Artă egeeană.
Figurine cicladice,
marmoră (2500—2000 a.e.)



exprimînd dimpotrivă, fundamental și jucăuș, irepresibila nevoie de creație a speței noastre.

Un astfel de mit, indiferent de încarnările pe care i le presupune amuzat Picasso — ieri, poate Rembrandt,

Scanned with OKEN Scanner



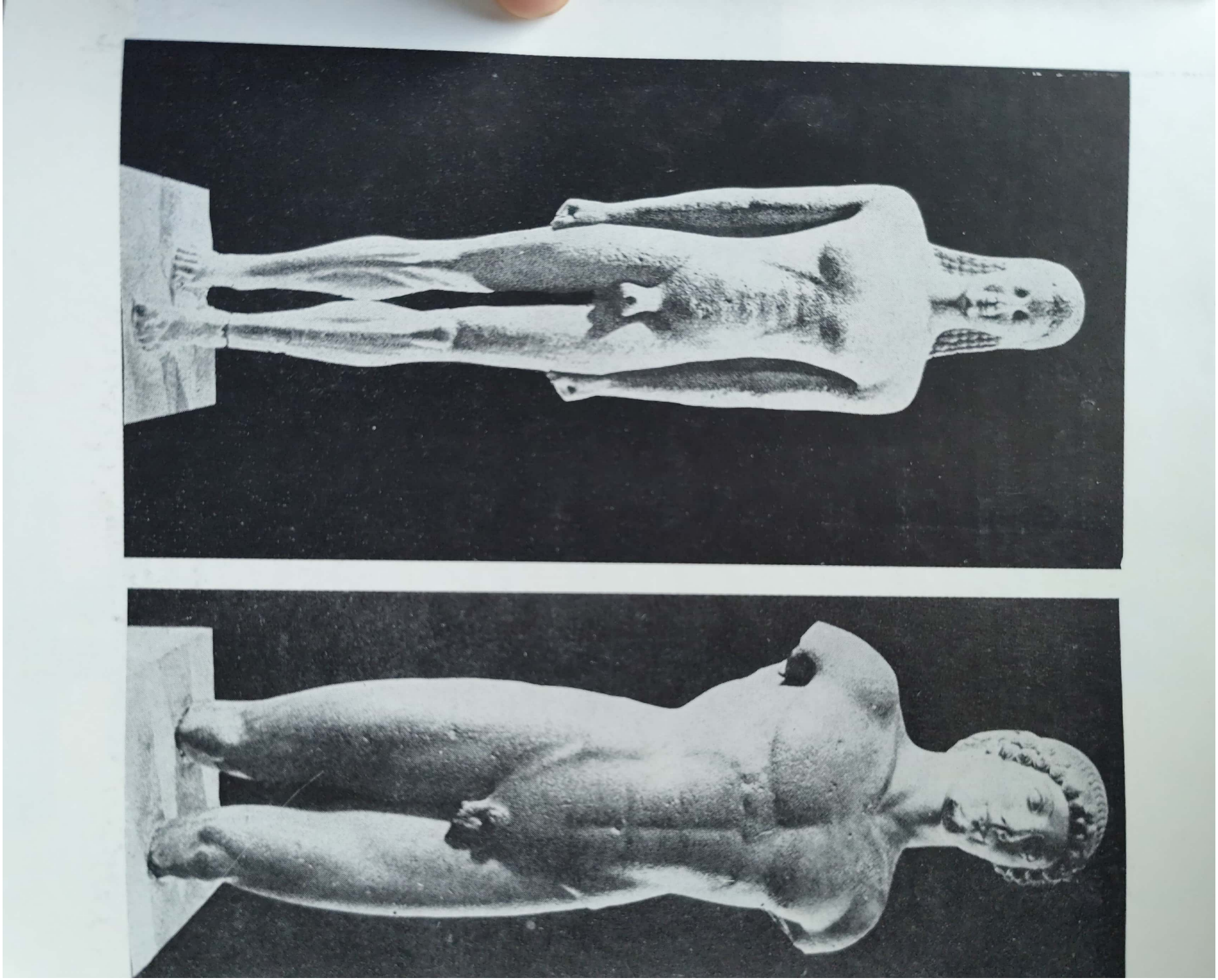
azi, poate, cine știe, chiar el —, cristalizează în jurul unei Grecii insular primordiale, — nu himerică, însă nici îngăduitoare față de luxurianțele concretului. Din istorie se izolează timpul forte al invenției; ca și cum ziua prelungă a civilizației mediteraneene s-ar fi redus la nucleul ei auroral, investit, el, cu sarcina de a rosti un prezent perpetuu.

Pe aceste punți, ale unei întîlniri în primordial, de data aceasta anteic vehementă, nu astrală, Grecia se încumetă să traverseze și Sahara. Nu în felul în care cunoscuți etnologi credeau că pot asocia, peste deșert, echilibrul măștilor din Ifé, de exemplu, cu arta clasică a Mediteranei. Ci printr-o revendicare hotărîtă care să străbată în sens invers Sahara, dinspre Africa înspre Acropole. Întemeiată pe sinteza între natural și supranatural, pe duhul nedomolit al rădăcinilor ei, Africa neagră își afirmă, cu citate din Anaxagoras, dreptul de a continua Hellada: singuri, africanii n-o vor trăda — îi spune, în *Hôtes de passage*, Léopold Senghor lui Malraux: în Senegal, lîngă Atlantic . . .

Nu pentru vreun epidermic exotism trebuie citate aceste răsturnări de perspectivă; ci fiindcă lupta pentru libertate și nevoia profundă a libertății poate așeza cugetul, fără artificiu, sub semnul vertical al victoriilor hellene.

Coloana e, dealtminteri, adevăratul modúl al creației grecești în ansamblu, nu doar al arhitecturii; oriunde, pe drumul tuturor pelerinajelor noastre în adîncul sufletului grec, ea ne întîmpină, ne ordonează înaintarea. Și cum am uita — coloană inflexibilă și totodată vie, de necrezut respirînd prin toți porii — silueta de bronz, celebrul *Auriga*, de la Delphi ! Cu tălpi venerabile, cu degete bijutier prețioase, rămînînd însă pline de cuviința umilă a vieții, — inocente, severe; nici o emfază, nici

Scanned with OKEN Scanner



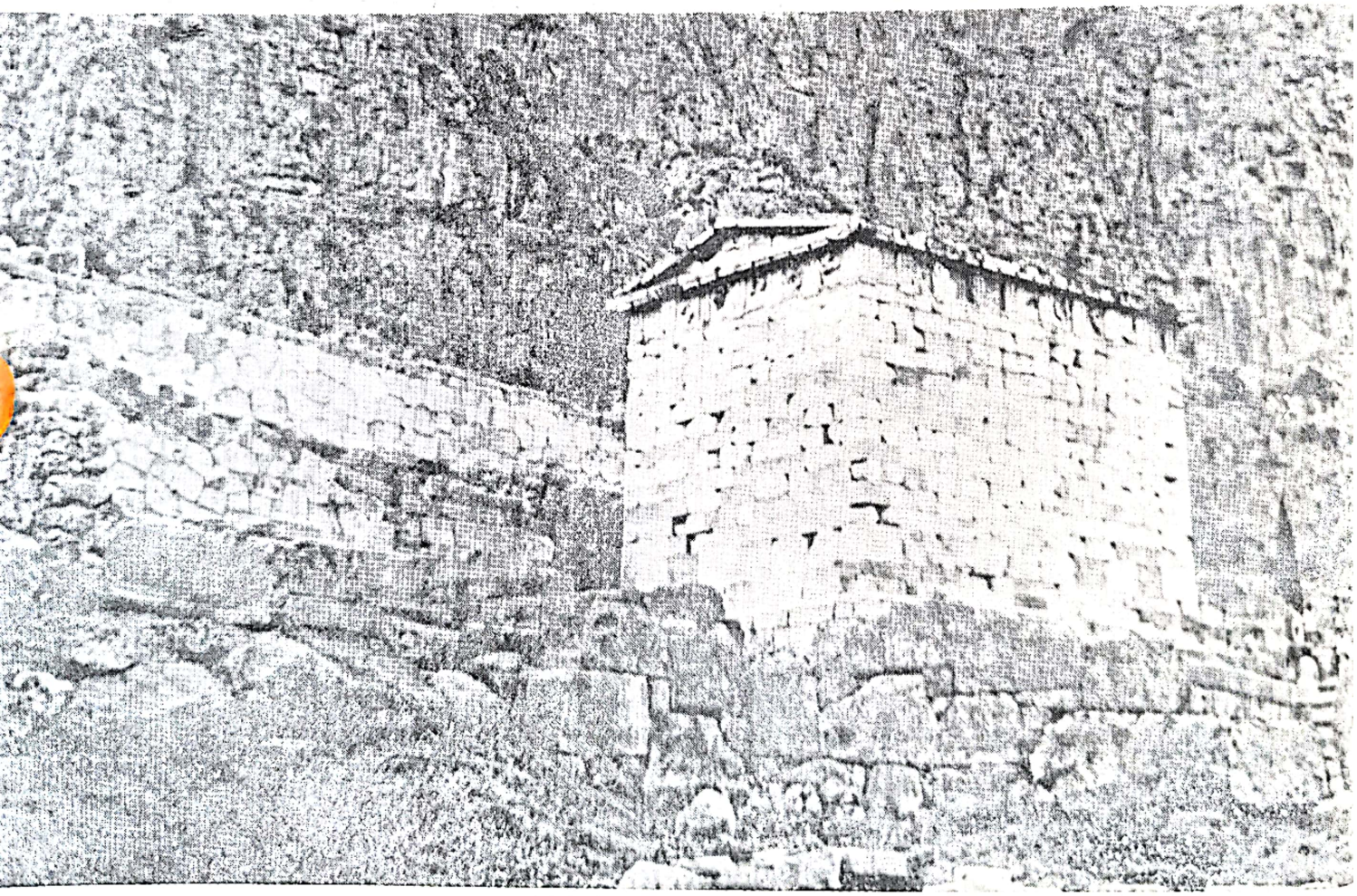
Scanned with OKEN Scanner

p. 56
Idol de marmoră
(cel mai mare dintre cei găsiți pînă acum — 1,52 m înălțime),
Colecția Cicladică a Muzeului Național din Atena.

p. 57
Efebul din Melos, Muzeul Național din Atena.
Apollo-Strangford (490 a.e.), marmoră găsită în insule,
punct de cotitură în evoluția tipului sculptural
de *kouros*. British Museum.

p. 58
DELPHI, pe firul Căii Sacre:
Tezaurul Atenienilor, înălțat din trofeele biruinței
de la Marathon.

pp. 59, 61
SOTADES: *Auriga*, bronz, Muzeul din Delphi.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

o complezență, — a dimensiei ori a formei; și nici vreo austeritate provocatoare. Stau în *limita* pe care și-au asumat-o, la cumpăna propriei creații grecești. Nici o mirare dacă un suflet de severitate dorică precum Pindar — în atleții pe care-i cînta, încununați cu lauri, vedea deopotrivă *grația:* aceea, desigur, care s-ar asocia cu o asemenea abstractă cumpănă.

Dacă Grecia este, din plin, *Grecia*, la 475 î.e.n. de cînd datează statua aceasta de Sotades, în geometria egipțiacă a capului se înscriu, senzual tandre, detaliile coafurii, tuleele care se lipesc de obraz ca într-o buclă încă linear sfioasă, urechea văzută de profil, ca o toartă de vas, mică și fermă, indicibil precisă. Gîtul rotunjit cu vitală robustețe, ceafa voinică și nobilă, pe umerii lați pe care tunica se încrețește mărunt ca un stihar. Obrazul fără gînduri, feciorelnic și puternic. Iar de la umeri, rîuriri coborînd verticale, precum canelurile, rotesc, în trupul atletului, în tensiunea lui calmă, o austeră analogie arhitecturală. Conducător de car la marile întreceri de la Delphi, — el poate fi sever, pentru că și aici hotărîtor e cugetul. „Cu mintea biruie un vizitiu de car pe altul", își sfătuia bătrînul Nestor feciorul, în *Iliada.*

De acest ordin, al cugetului asumat, e și grandoarea omului și mecanica inexorabilă a zeilor. Un muritor, pe care ni l-am închipui pierdut în tumultul mișcării.

Cum spunea Seferis, „el ține încă hățurile în mînă". Într-un prezent perpetuu, care este al coloanei, hieratic dreaptă, — neabătută: ca într-un sacerdoțiu milenar al vieții.

1977

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ROMA IMPLACABILĂ ŞI MATERNĂ

Mă surprinsese întîi, ca o inadvertență, inscripția care domină, în miezul lui sever, în massa lui stîncoasă, mausoleul de pe Tibru al lui Hadrianus. „*Animula, vagula, blandula*", vorbele Împăratului murind păreau acolo nefiresc fragile, suspendate în înaltul acestui mal de zid, căruia timpul i-a înmulțit parcă densitatea, transformînd mortarul într-o rocă oarbă, implacabil compactă, dincolo de ordinea umanului, dincolo de arhitectură. „*Animula, vagula, blandula*" . . . Cu ecourile lui curios diminutivale, suspinul acestui epitaf mi se părea de o precoce langoare; îmi suna precum „*l'âme seulette*" a lui Verlaine, — chiar dacă, bineînțeles, fără provocația delicvescentă din sonetul care începe faimos și memorabil: „*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*".

Decadența Imperiului nu este, artistic, o decadență, ci vestirea unei etape și a unor structuri expresive, au demonstrat, în ultimul veac, cercetările; în acest sens, spunea Riegl — „Decadența nu există". Cît despre urmașul lui Traian, Hadrianus, echilibrul static fără greș al monumentelor sale, oricît de formidabile prin

massă — de o siguranță care siderează, în sincretismul lor savant —, și puritatea neo-atică a sculpturii de el favorizată, toate îl vădesc ca o figură de zenit, a unei culturi complexe, exigente; cultură care e destul de bogată ca să-și satureze cu aurul melancoliilor o inatacabilă conștiință de sine. Astfel am învățat să citesc mai tîrziu, revenind pe urmele sale, gesturi ale acestui autentic intelectual — făptuitor totdeodată — care închipuie și prefigurează o *sinteză:* astfel am început să-i înțeleg gustul pentru dificil, nu ca o complezență crepusculară; e, dimpotrivă, gustul și nostalgia celui care se simte chemat să asume lucid contrariile, deschizîndu-se larg surprizei lor incitante. Dialogul Împăratului cu viitorul — cu logica, dar și hazardurile ei — se împărtășește parcă din aceeași generoasă tensiune, din aceeași suplă disponibilitate pentru imprevizibil.

Iată-ne, așadar, în fortăreața Mausoleului, pe rampa helicoidală ce duce către sala urnelor funerare: e ca și cum am sta pe o inexorabilă trăsătură de unire, între morții și dezastrele a două milenii. Atîtea epitafuri și inscripții sînt dealtminteri încrustate în zidurile monumentelor din Roma, mai vechi sau mai recente, încît Chateaubriand scria, cu grandioasa lui putere de simplificare: „Moartea pare născută la Roma." Și, mai departe adăuga, ca într-o halucinație sepulcrală: „Sînt în acest oraș mai multe morminte decît morți. Îmi închipui că răposații, cînd se simt prea încălziți în așternutul lor de marmoră, se strecoară în altul, rămas gol, așa cum transporți un bolnav dintr-un pat în altul. Ai crede că auzi scheletele, noaptea, trecînd din sicriu în sicriu." Într-un mausoleu ca acela al lui Hadrianus ar încăpea nu un ins, ci cohortele unor lungi dinastii. Astfel îl voise Împăratul, care de asemeni îngrămădise nenumărate statui pe creștetul imensului tumul. Știm de la Procopios — cînd s-a produs, la 410, crunta agresiune a vizigoților, mînați de Alaric, statuile gîndite pentru

Scanned with OKEN Scanner

a încununa senin mormîntul au servit drept proiectile, împotriva invadatorilor; ca și cum spectrele albe ale morților, pornite din adîncuri, ar fi urcat expiator pe metereze, să apere, ele, orașul, prăvălindu-se asupra urgiei barbare.

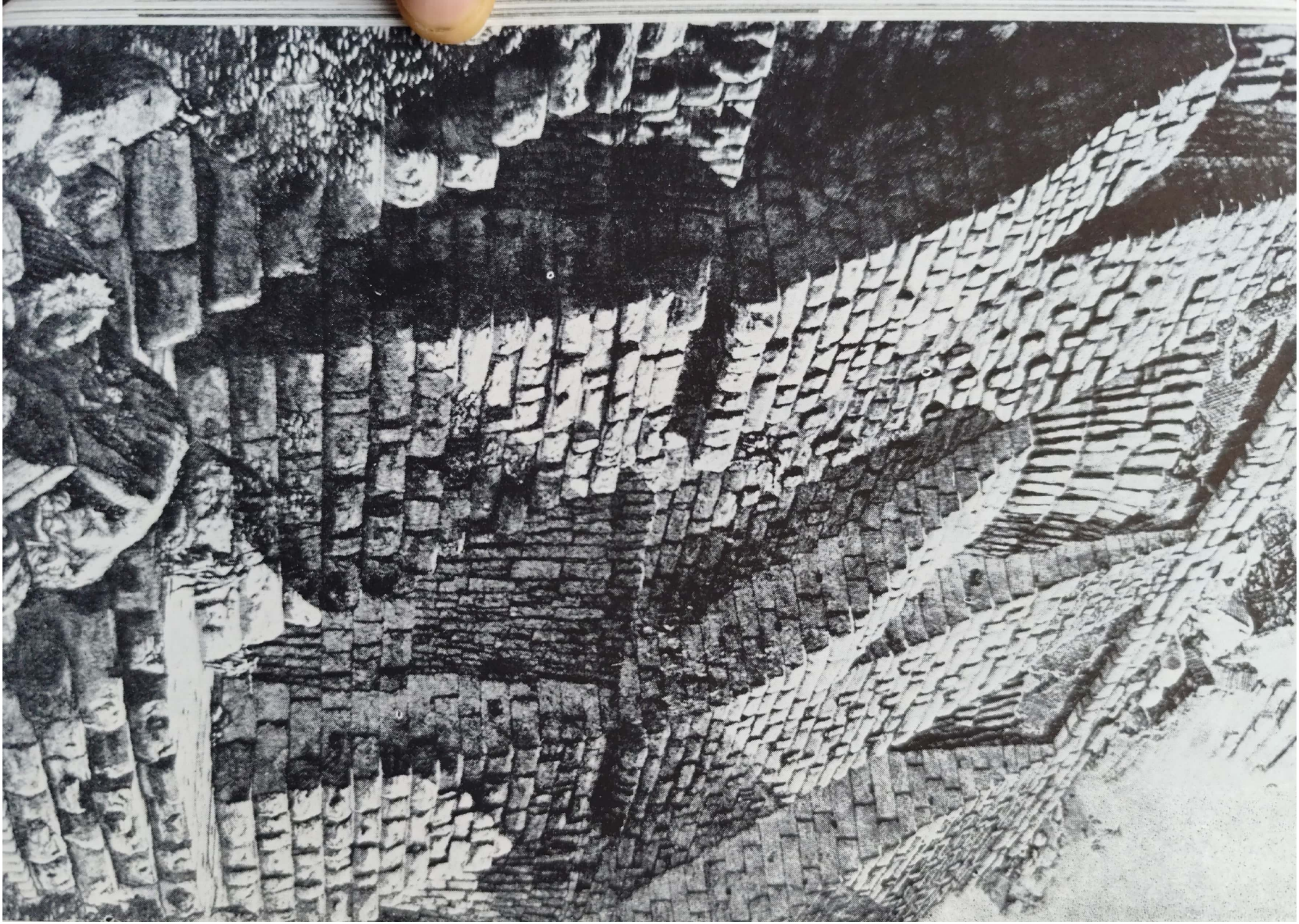
Dar dincolo de strania lor fosforescență, de magia lor pedepsitoare, astfel de episoade afirmă însuși paradoxul destinului vital, de aprigă, neobosită fortăreață, care avea să fie acela al prodigioasei sepulturi hadrianice: mormîntul purtînd, pe trunchiul lui roman, infailibil ca aspra *natură*, cilindrul geometric, și el masiv, de o indicibilă coerență, al unui castel medieval și renascentist, cu adaosuri succesive, cu loggii triumfale, curți interne, multiple promenoare și apartamente, pictate uneori frivol, — care, curios, se alcătuiesc mereu fericit laolaltă. De sus văzute, de pe ultima terasă, unele curți cu arme, care se așternînlăuntrul bastioanelor, sînt ca o piele veche, — pietrele bătucite au dobîndit o viață organicizată; geometria angulară a forturilor ridicate de Sangallo omagiază obscur, ai spune, bruta naturalitate a nucleului arheologic. Ca mai pretutindeni în Roma, istoria este aici mai mult decît pitoresc și ambianță — cu tunuri ori catapulte de la 1500, de pe vremea lui Alexandru Borgia ! E o dimensiune a materiei însăși, de ordinul tainic, celular tainic, al unei armonii ce leagă straturile cele mai diverse și izbăvește disparatul. Căci unde, făurită în milenii, se rostește mai deplin decît la Roma, știința de a da majestate iregularului?

Cumplit și viu, în cilindric zburlita lui definiție arhitectonică — de suprapuneri pe durata a vreo 16 veacuri —, Castel Sant' Angelo, cum se numește, creștinat, Mausoleul, pune în rotirea lui, de coridoare curbe, ca un sigiliu urieșesc pe soarta Romei; căreia îi rezumă, magnific pe cît de rebarbativ, incomparabila continuitate. Urcăm, mai bine zis alunecăm în sus pe panta acestor deambulatorii circulare, stratele de cărămidă din struc-

Scanned with OKEN Scanner

Mîna lui Hadrianus,
bronz, British Museum.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

tura peretelui fug și ele, mulîndu-se pe logica de sfredel grandios a dispozitivului arhitectonic: mașină de forat neîntrerupt, în ev creștin ca și păgîn, veșnicia. Pînă și închisorile papale, așa numitele „prigioni storiche" — îngropate, ca niște buzunare sufocante, în carnea și trunchiul lui de zidărie — se contaminează de aceeași obstinație a rotirii. Intri în ele, ca într-un coteț, te apleci pînă la brîu, ai cotit înspre o tîrîre fără de timp, unde geometria însăși s-a făcut feroce damnare: într-una din celule, supliciul minții e absolut, a dispărut orice reper spațial, cercul, devenit torționar, lipește cugetul pe rotirea lui, fără speranță, ca pe o ventuză ucigașă. De un implacabil care să nască deliruri metafizice — precum o chintesență a răului —, o astfel de închisoare, San Marocco, îi putuse apărea lui Benvenuto Cellini demnă de a se numi, cu o sarcastică hiperbolă, Sammalo.

Sculptorul care a îndurat aici încarcerarea a stat, tot el, pe terasele fortăreței, reglînd tirul artileriei, țintindu-i ca un virtuoz, sub ochii papei, pe asediatorii prădalnici ai lui Carol Quintul: din anul de tristă amintire, 1527, cînd a irupt asupra Romei beția de jaf, de sînge și sinistră pîngărire, care avea să fulgere catapeteasma de iluzii a unui secol umanist, umilind încrederea lui mîndră în om și risipind, pentru lungă vreme, nădejdea Italiei. Sub acest promontoriu al Mausoleului s-a încolăcit hidra incredibilă, de fanatism și de ură, a acestor 8 zile care, într-un sens, au schimbat destinul Renașterii. Expresia nu-i abuzivă, aceste zile în care cerul „dormise" — pentru a parafraza o acuzatoare lamentație a lui Michelangelo — făcuseră enorm pentru a întinde umbra peste aurorele unui veac de superbă deschidere. Nimic nu fusese cruțat, într-o frenezie care alătura macabrul și bufonul, într-o sardonică paradă, de sacrilegiu, viol și tortură: pînă la urechi și nasuri tăiate, canibalic fripte, date mutilaților să și le mănînce —

p. 66
ROMA, *Castel Sant' Angelo*, temeliile Mausoleului lui Hadrianus.

Scanned with OKEN Scanner

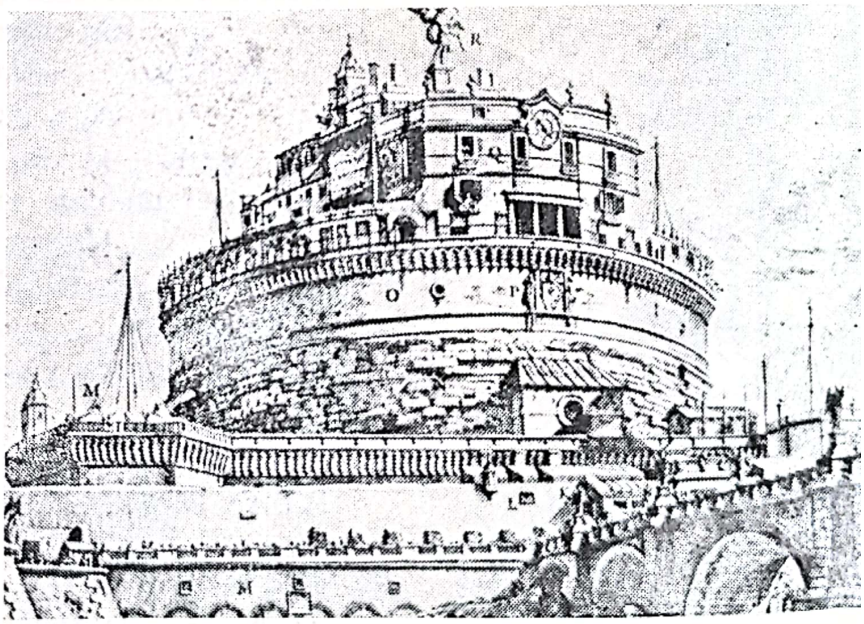
pentru a mărturisi, astfel forțați, într-o supremă greață de ei înșiși, secretul averilor ascunse, pe care li-l pîndea ignominia invadatorilor. Dincolo de vandalism, ca în ritualul unei demonice răzbunări, ostașii germani — în solda unui Împărat creștin! — profanau mormîntul unui pontif eroic, al lui Iuliu al II-lea, și-i zmulgeau inelul pastoral de pe falange; celui care tocmai, înfruntîndu-i cu sabia în mînă, le strigase barbarilor „Afară din Italia!" . . . Și dăduse Castelului Sant'Angelo cea mai frumoasă dintre dezvoltările de după antichitate.

Cum să desfaci, cum să dai la o parte centura de cruzime pe care istoria a înnodat-o în jurul acestui monument hadrianic? Pe podul care duce spre Mausoleu, străjuit azi de înaripările focoase ale lui Bernini, unde mergi ca pe o avenidă învolburată de îngeri, a avut loc, în veacul XVI, execuția — decapitarea — lui Beatrice Cenci: adică însuși episodul care trebuia să-i fie, lui Artaud, nucleu germinativ dacă nu prototip pentru „teatrul cruzimii". Iar puțin mai jos, coborînd pe Tibru, imaginația se poate cufunda mai adînc, pînă la straturi de hieratică atrocitate, — Fellini le întrevăzuse uimit, cînd adulmeca materia filmului său despre *Roma*. De pe Ponte Sublicio, o dată pe an, la Idele lui februarie, erau precipitate în Tibru, solemn, manechine de trestie: ceremonie unde simulacrul — înecul în efigie — substituia ceea ce anterior, într-o fază încă mai veche, fusese sacrificiu adevărat, de vieți umane!

În furioasa opulență de monumente a Romei, în plinul acesta triumfal, de frumusețe ce răstoarnă inima orgolios, ca o furtună, stă mereu — resort nebănuit, secretă demonie — o milenară atingere cu moartea; un gust al fatidicului, virulent și pururi eficace, pînă la vertij, — prin care istoria își ia, parcă, revanșa asupra năvălitorilor de altădată, veniți în secolele moderne să admire expiator ceea ce, atîta vreme, se siliseră să nimicească. Cînd valul acestei vaste, istorice compensații

Scanned with OKEN Scanner

a atins un moment înalt, la confluența dintre preromantism și neo-clasic, cînd cimerienilor, întorși ca pelerini ai frumosului, destinul le-a rezervat să redescopere, ei, Roma, spre a-i deschide un nou viitor în conștiințe — o atare exaltată întîlnire nu s-a petrecut fără accente de spaimă voluptuoasă. Dacă am crede-o pe *Corinne*, a Doamnei de Staël, moartea, boala, amenințarea malignă („cattiva aria") pîndesc la Roma, cum vor pîndi în Veneția lui Thomas Mann; spectrul malaric avansează pas cu pas, te împresură insidios în farmecul grădinilor, în răcoarea serilor, în bucuria cea mai nepăsătoare a priveliștii: „et tout cela, c'est la mort". Ca în cutremurarea unui dulce abandon, seriosul Oswald spune către Corinne: „Îmi place primejdia aceasta misterioasă, invizibilă, primejdia sub chipul celor mai blînde impresii."



Castel Sant' Angelo,
Mausoleul lui Hadrianus,
gravură de PIRANESI.

Cimeriană și ea, vreau să spun venind dinspre un Septentrion de cîmpie și dune, al spațiului belgo-batav, Marguerite Yourcenar trăiește fascinația Romei fără

Scanned with OKEN Scanner

a-și uita originea, și puterile pămîntului ei natal, tulbure de ape, ingrat și tenace. Chiar la primele pagini, genealogicul inspirației din *Archives du Nord*, recentul ei roman, săgetează înspre un ecou batav, înspre *Conjurația lui Julius Civilis*, din vestita pictură rembrandtiană de la Stockholm: unde gîlgîie, himeric pe cît de aspru — adevărat banchet de spectre jurînd pe paloșe în cruciș —, mînia unei lumi ce se opune Romei și-i visează, din depărtări, strălucirea. Oricît de atentă, scriitura din *Archives du Nord* pare, însă, dezacordată, — aplicată cum e unei existențe de risipă, cotidiană și destinsă, vînzolindu-se într-o uzură fără finalitate; chiar dacă personajul astfel configurat, tatăl naratoarei, poartă pe braț, într-un tatuaj insolit, numele însuși al necesității — tragicul *ananke*. Cu mijloacele sale artistice, cu un stil de îngîndurată netezime, format în disciplina unei biblioteci fără indulgență, Marguerite Yourcenar era, dimpotrivă, chemată să se instaleze în miezul grav al unei materii irevocabile. *Mémoires d'Hadrien* fuseseră, pentru ea, tocmai ocazia unei asemenea întîlniri privilegiate — cartea se elaborase îndelung, erudit și viu, pe întinderea a vreo trei decenii, a unui exercițiu spiritual, de libertate visătoare și totodată de severă aderență la un țel. Desena un arc nesperat peste avataruri, pătrundea pe sub el — irepresibil pe cît de calm — în fatalitatea care s-ar numi geniul Romei.

Poți spune *fatal*, cînd te gîndești la augusta capitală — cea designată de istorie Oraș prin antonomasie—, poți folosi cuvîntul fără a implica o perspectivă stupefiat romantică; din contră, cu moderna dezinvoltură a unui Guido Piovene, cu „prozastica", avara voință de acuitate, definitorii pentru al său *Viaggio in Italia*. E vorba despre împrejurimi, de pildă către Monte Cavo ori Grottaferrata, — peste lacuri sumbre și coline, în zare mereu, obsesivă, Roma . . . „Sigur, e ceva fatal

Scanned with OKEN Scanner

în acest peisaj", comentează scriitorul; „poate, prea puternic pentru italieni și pentru un popor modern de forță medie" — continuă el, nu fără surpriză. „Nu e sublimul peisajului din Sicilia, îndepărtat, dezinteresat cumva de oameni. Acesta, al peisajului roman, e un sublim activ, care apasă pe suflete, face violență; care turtește oamenii ori îi exaltă." Sub semnul exaltării renascentiste, dealtminteri, un poet ca Du Bellay, cînd dă să personifice efortul de reînălțare al Romei, apucă, fără să-i repugne, același epitet cu amplă bătaie; „fatală" e, deci, la poetul Pleiadei, mîna „demonului roman" — în înțelesul grec de *daimon* —, stenic, încrezător fatală această *reinstaurare* a Romei:

„*Regarde après comme, de jour en jour,*
Rome fouillant son antique séjour
Se rebâtit de tant d'oeuvres divines:

Tu jugeras que le démon romain
S'efforce encore d'une fatale main
Ressusciter ces poudreuses ruines."

Cu întorsătura lor arhaică, vorbele elegiacului urcă fluid pe buza craterului amețitor, care-i destinul Romei.

De cîte prevențiuni are a se scutura, însă, limbajul, pentru a accede la grandoarea de prea plin și nemăsură, la forța de brutală înlănțuire prin care ne supun aceste monumente! Parcă apărîndu-se de un asemenea cotropitor impact, Stendhal, admirativ totuși, numea, de pildă, „*jolie*" — nu mă înșel — zidirea cavernos teribilă a Teatrului lui Marcellus. La antipodul oricărei suficiențe volubile — lîngă această copleșire a massei de istorie acumulată, de ruine și de monumente —, Goethe declara, din contra, că ar fi simțit ispita unui soi de prostrație, vecină cu mutismul cel mai auster: „Roma e o mare școală unde fiecare zi te învață atîtea lucruri că nu mai ai curajul să le exprimi. Ar trebui să rămîi aici cîteva secole în tăcerea pythagoreică."

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Bătrînă, mai degrabă *de totdeauna*, Roma deține, deopotrivă, o matinală putere de a uimi: astfel presantă, încît să te subjuge definitiv, într-un ceas sau două, fără lenta captație pe care o presupun atîtea metropole moderne, — Parisul*, în primul rînd, cu arta lui de a modula insidios, cu grația de infailibile tranziții. Funciar, intim barocă, printr-o vocație mai tare ca determinările cronologice, — Roma e barocă în felul în care elementele înseși pot fi baroce, vreau să spun neștiutoare de constrîngeri și limite: „Spiritul uman, soarele și luna" — mai spunea Goethe — „au aici o destinație aparte, produc alte rezultate decît oriunde aiurea."

Lumină romană, scurgîndu-se din înalturi parcă nedivizată, nutritivă, de o densă continuitate, exasperîndu-se în propria ei bogăție, cînd „vara în furie" devine „urlet afon al unui travertin înăsprit"; sau închegîndu-se, stagnant violentă, în preajma furtunii, „cînd norii se fac pietre și pietrele nori"; „cînd Dioscurii din Piazza Campidoglio se azvîrl contra celor din Piazza Quirinale, cu apa fîntînii fierbînd". Elementarul — aceste notații ale lui Ungaretti o spun deajuns — regurgitează în respirația ficțiunii teatrale care e Roma. Elementarul, de care încerca să dea seamă, în alt fel, sub un semn pacificat, de magie nocturnă, și sentința mai sus pomenită, a lui Goethe. Erau nopțile sale de adio, ca în preajma unui exil, sufletul său dădea tîrcoale decorului ce conținuse un scenariu irepetibil, de fericire întreagă și certă. La lumina selenară răspîndită pe ziduri, construind prodigios în tenebre, se crede

pp. 72, 73
ROMA, *Ponte Sant' Angelo*, cu statuile lui Gian Lorenzo BERNINI.

p. 75
Teatrul lui Marcellus.

* Ceea ce, bineînțeles, nu înseamnă — acum mai mult ca altădată — că se poate tranșa fără scrupule, cum făcuse Guez de Balzac, imperativ și idolatru, în veacul XVII: « Je me déclare pour Rome contre Paris et jamais Régulus ni Caton n'aimèrent leur patrie davantage que je l'aime. » « Il n'y a que Rome où la vie soit agréable », le declara amabil epistolierul, compatrioților săi rămași în cețuri galice.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

transportat „într-o lume mai simplă și măreață". Unde, totuși, ca într-o culminație barocă, sus, în deșertul nocturn al pieței Campidoglio, statua lui Marc-Aureliu îi cheamă în memorie o alta, — hipnotic extraordinară, cu încărcătura ei de interdicție și prevestire: aceea a implacabilului Comandor din *Don Juan*.

Am așternut numele Împăratului-filozof, mi-a răsărit în față, grav, omenește senin, cu mîna ridicată deșirînd pînza mileniilor, într-o rîurire de aur care i se scurge pe trup, — pe acest trup cu picioare parcă prea lungi, de călăreț fără crispare marțială și aproape fără voie: astfel cum îl poartă spre noi, lăuntric concentrat, frumos, tocmai, de înțelepciune fără emfază, bronzul ecvestru de pe Campidoglio. Cine l-ar putea uita, firesc, destins în măreție? Dar iată, parcă să ne deturneze de la această neclintire a ideii, numele imperial detună ca într-un dublet parodic: *Marc'Aurelio*, jurnalul umoristic, de unde, din caricaturile lui Attalo, colcăind de promiscuitate mic-burgheză, în note de voios coșmar, a pornit Fellini — ca să reconstituie descinderea la Roma. Decorul întîii întîlniri cu Capitala — în Via Albalonga — materializează, în film, amintirea întîlnirii cu universul lui Attalo. Apartamentul îngrămădind opresiv oamenii și mobilele, într-un spațiu al ratării, într-o contiguitate de elanuri frînte, sărmane pretenții aferate și dezordine tonitruantă: cu prunci care urlă din capătul coridoarelor rău mirositoare, care pornesc, uitați, tîrîndu-se pe jos, ca melcul, tîrînd în spate, trecînd prin el, hilar, colacul privății; cu bonomie în insuportabil, cu o sfîșietoare vervă a mediocrității . . . Fellini le-a vrut în film, asemenea detalii, s-a plimbat, copilărește fericit, în materializarea scenografică a acestor desene; și nu doar ca un rapel biografic al anilor cînd, debutant, colaborase el însuși la *Marc'Aurelio*. Ci, mai ales, pu-

Scanned with OKEN Scanner

nîndu-le în prima secvență romană, le-a făcut să poarte și o indicație de lectură pentru întregul compoziției; semnalînd că aici, la Roma, irespirabilul familiarității se poate învecina, de aproape, ca o anticameră paradoxală, cu grandiosul.

Intră, dealtminteri, în firea Urbei care a domnit asupra Universului, să nu se împiedice în uimiri circumspecte și în scrupule timid parvenite: la Roma, mizeria, oricît de repugnantă, pînă la imundiție, s-a putut vădi, nu o dată, compatibilă cu cele mai trufașe prestigii. Aproape la poalele Capitoliului, în Piazza Gesù, aristocraticul Palazzo Altieri se izbi, în creșterea lui fastuoasă, de o căsuță neînsemnată, a unei bătrîne care nu voi, cu nici un preț, să-și cedeze locul; din ordinul papei — e una din curiozitățile anecdotice ale Romei—, palatul fu obligat, încorporînd-o, să lase distinctă, cu poarta ei îngustă, căsuța babei — „la casetta della vecchia". Iar peste deal — pentru a vorbi tot în ton de neverosimilă poveste adevărată — , de cealaltă parte, deci, a Capitoliului, o biată femeie, întrebată de Doamna de Staël unde locuiește, îi răspundea exact și enorm — „La Stînca Tarpeiană"; creîndu-i, bruscul ricoșeu printre milenii, ca un fel de clătinare indicibilă a imaginației.

Astfel, din experiență ireductibil imediată, întîlnirea cu Roma se transformă pe nesimțite în paradigmă a unei depeizări fabuloase. Astfel tresari acolo, adesea, ca într-un tangaj interior, al mirării intelective, cînd auzi rostite lucrurile cele mai simple, —vibrante însă, inevitabil, de rumoarea mileniilor. Romanii, locuitorii de astăzi ai Capitalei, pun, ei înșiși, — mi-a plăcut să disting — o emfază spontană în felul în care își pronunță numele: *Romano*, cu un *o* rotunjit, tinzînd spre circularitate atotcuprinzătoare; parcă păstrînd amprenta conștiinței de *Urbi et Orbi*.

Regimul sufletesc care lasă posibilă comunicarea între sordid și princiar, regimul de teatralitate grandios

Scanned with OKEN Scanner

promiscuă, nepăsătoare la distincțiile convenite, face din locuitorul Romei o ființă cu trăsături autarhic originale. Știe, printr-o incorigibilă înclinație către formula superlativă —, știe că a lui este „la città la più bella del mondo"; dar e cu mult mai apărat decît ne-am aștepta, față de *retorica Romei*, — față de acea bombastică, reacționară speculare a trecutului, din care fascismul își făcuse principala diversiune. Imunitatea la un astfel de virus vine din străfundurile vitalității populare. Confidențial și ireverent, bun fără prejudecata moralistă a virtuții, capabil să asimileze și anomaliile într-un curent de normalitate generoasă; uman și cînd, precaut, se ferește să admire, nivelator, într-un sens elementar, poporul Romei este „poporul prin antonomasie", în sensul antic, — observa sagace un comentator. S-a instalat în condițiile eternității sale, cu un fel de familiaritate în care e cuprinsă și uimirea și autosuficiența. Hered al lumii, o are la sine, rămînînd acasă. Încă din veacul al XVII-lea, un text unde Roma se disputa cu Napoli arbitra astfel: „Numai romanii sînt perfecți": căci, „fără să facă vreodată călătorii, cu mult adevăr, *possono dire di aver peregrinato l'universo*".

Cel de la care au pornit, în rotirea lor concentrică, aceste pagini, Romanul de adopțiune care fusese Hadrianus — căci era născut, ca și unchiul său Traian, în Spania —, avusese curajul să peregrineze realmente universul; să fie el fără îngustime, să-și afirme o voință olimpiană tocmai prin această deschisă confruntare cu ceea ce se opunea obișnuințelor tradiționale. Perpetuu călător la granițele imperiului, pînă în Africa, în Britania, pînă pe Eufrat, perpetuu călător printre mentalități și rosturi de viață, sociale și etnice; perpetuu călător, în fine, printre destinele acumulate în imensitatea Bibliotecii și a Muzeului. E cel dintîi care introduce conștiința

p. 79
Torsul lui Hadrianus: cuirasa imperială are în altorelief imaginea lupoaicei romane, purtînd-o pe Pallas-Athena cu efigia ei, bufnița. Marmoră, Agora Ateniană.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

p. 80
Hadrianus Imperator, marmoră, Musée du Louvre.

p. 81
Antinous, « Gemma Marlborough »,
Colecția Sangiorgi, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

Romei într-o asemenea vastitate de orizonturi, ale reflecției nu numai ale practicii; vulnerabilă, desigur, fragilă uneori, dar înalt semnificativă.

Istoria politică se înfățișa în jurul lui, cum devenise pentru lungi secole la Roma, ca un ricanant spectacol, mai degrabă planturos, de superfetație. „Donner à voir", în loc de „donner à penser" — este alternativa istoriei romane, de cînd s-a angajat pe drumul inexorabil al expansiunii. *Triumfurile*, în care se considera, la începuturi, că omul se confundă ritual cu divinitatea, ajunse apoi prilejuri de emulație exhibitorie: acela al lui Paulus Aemilius, cuceritorul Macedoniei, — cu lumea toată îmbrăcată în alb pe străzi, cu defilarea prăzii, repartizată pe întinderea a trei zile, cum ne-o descrie Plutarh, după o regie între procesional și gratuitate muzeistică; acela al lui Caesar, peste un secol și mai bine, cu elefanți, vreo 40, străjuind urcușul pe Capitoliu, suporturi vii — aleea lor fremătătoare — pentru torțele omagiale. Triumful, cu implacabilul său, stăruie în cele mai neașteptate împrejurări. Este, spre exemplu, în Polybius, o pagină despre funeralii, care, dacă o realizezi cu plenitudine, în vizualitatea ei sezisantă, îți dă un șoc de insolit, mai categoric decît în orice modernă provocație regizorală. „Cînd moare la Roma un om ilustru — scrie istoricul, și nu fac decît să subliniez cîteva cuvinte din această mărturie —, e dus în timpul funeraliilor, cu cea mai mare solemnitate, în For, la așa numita tribună a Rostrelor, unde e pus *cît mai drept* și vizibil, — mai rar șezînd". Lîngă el urcă la tribună feciorul, care-l arată pe defunctul astfel proptit, și-i povestește virtuțile și isprăvile. Cît despre *măștile* strămbunilor, păstrate religios într-un relicvar, — „cînd moare vreo rudă ilustră, sînt aduse în ceremoniile funebre, *și aplicate persoanelor ce au o anume asemănare cu defuncții ca statură și aspect*; pe aceștia îi îmbracă de asemeni cu hainele tivite cu purpură, dacă mortul a fost consul, cu aur *dacă meritase*

Scanned with OKEN Scanner

triumful. Înaintează apoi pe care, și fasciile, securile și celelalte insemne întovărășind magistrații îi preced, după însărcinările și cinstea pe care fiecare a avut-o în Republică în timpul vieții, și, cînd ajung la Rostre, se așează *pe jilțurile de ivoriu*." Funeraliile au devenit un triumf fictiv, carnavalesc mînuind, pe cît de sinistru, travestiuri. Te crezi în cel mai dezlănțuit Fellini, — istoricul, crezînd că e didactic, subliniază fără să vrea latura de brutal histrionism din această revistă de spectre: „Desigur, nu e ușor pentru un tînăr iubind gloria și virtutea să aibă înaintea ochilor un spectacol mai frumos ca acesta. Într-adevăr, toate aceste *efigii* de oameni, iluștri prin virtute, să le vezi laolaltă, *ca și cum ar fi vii și respirînde* — cui nu i-ar pricinui cutremurare? Ce spectacol — continuă el înduioșat — ar putea fi mai frumos?" Ce paradă, oricum, ar fi mai sfruntat mimetică, tenace ca un cult african al strămoșilor, interesată ca o manipulare cinică de strigoi politici? Și nu-i singura asemenea mărturie, dimpotrivă, cînd Suetonius va avea de povestit omagierea funebră a lui Caesar, scena va fi dezinvolt saturată, de actori travestiți, care poartă obiecte ale dispărutului, de străini, care sînt și ei aduși spre a supralicita spectacularul. Astfel, convergente, elementul histrionic și acela exotic se amestecă fără sfială înlăuntrul unei ceremonii tradiționale, — definit romane.

Uimitor pentru percepția noastră, învățată cu lineara convenție clasicistă, poate exista — ne dăm azi seama— un exotism latent în cea mai pură istorie romană: mult înainte de contactul masiv al Cetății cu alte continente. În acest înțeles, îndrăznea Fellini să vorbească despre „o înțelepciune antică, aproape africană, preistorică", în destinul Romei. Marele cineast o numea *oraș-femelă*, cu sînul ei învăluitor, cu indiferența acestei înțelepciuni scăpîndu-și fiii de nevroze. Și *oraș-femelă*, sustras rațio-nalității confortabile, în sensul personificării de elemen-

Scanned with OKEN Scanner

tar pe care i-o rezerva Annei Magnani: „Tu *ești* Roma, ceea ce are matern, amar, mitologic și devastat", îi spunea el neuitatei actrițe, — somînd-o să închidă, prin apariția ei, filmul. O vedea — aspru patetică — în același timp lupoaică și vestală.

Vestalelor nu le repugnă să stea alături de Împărați, să audă fără spaimă, din loja lor de onoare, troznetul oaselor în arenă. Cum reputatul Titus — *deliciae generis humani* — poate sacrifica riturilor sanguinare, în Coliseu, cu ocazia inaugurării, cînd sînt ucise într-o singură zi cinci mii de fiare. Cum Hadrianus însuși va ceda habitudinii și așteptării, inaugurînd Stadionul Panathenaic, — el, cărturarul sensibil, și încă la Atena ! — prin jocuri la care cifra fiarelor tîrîte în măcel e de o mie. Și cîte violențe fără scuză, fără contraparte de cuget, de omenie ! Michelet pretinde că gladiatorii îi învățau pe împărați să moară. Un astfel de împărat de veac tîrziu, Probus — și ce nume ! — aruncă publicului, concomitent, o sută de lei tineri, un urlet unanim atît de cumplit, încît zguduie edificiul pînă în temelie; urmează apoi — după datele sitematizate de Guiseppe Lugli — o sută de leoparzi din Libya, o sută din Syria, o sută de leoaice din Africa, trei sute de urși, un masacru care ajunge mai degrabă să-i îngrețoșeze pe privitori — cum recunoaște un martor antic. Pe acești privitori de o imensă cerbicie, dacă ne gîndim că, în secolul V — sub semn creștin —, un călugăr care-i imploră să înceteze luptele de gladiatori și coboară pentru asta în Coliseu, în arenă, e lapidat acolo: purtînd un nume candid, Telemac, și pedepsit ca toți candizii . . . În fine, după aceeași mecanică a diversiunii sîngeroase, punînd să se întreucidă pînă și fiarele domesticite, fu serbat, sub împăratul Filip, mileniul Romei. Întîiul mileniu, calculînd de la anul fundației legendare, *ab urbe condita*.

p. 85
ROMA,
Vestală pe fundalul *Templului lui Antonin și al Faustinei* (141)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

M-am oprit gînditor, transcriind formula tit-liviană: Cruzimea nu stă prinsă, oare, indelebil, în înseşi temeliile construcţiei romane? În primele izbînzi ale acestui geniu ingineresc şi tehnic, care va sfida posteritatea? *Circul* şi mai ales *Cloaca Maxima*, fantasticul deversoar subteran îndrăznit în timpii regalităţii, Livius le înfăţişa ca „două opere cărora magnificenţa noastră de astăzi le-a putut cu greu contrapune ceva"; despre ultima, integră în vremea sa, „după aproape 700 de ani", Plinius cel Bătrîn spunea că e „opera cea mai colosală care se poate numi" — perforînd munţi şi făcînd cetatea suspendată, navigabilă pe dedesubt. Dar tot el trebuie să adaoge chinuitoarea trudă impusă astfel plebeilor, îngropaţi sub pămînt, ca într-o nesfîrşire a corvezii. Atît de cruntă, de nesuportat, era epuizarea, încît unii, ca să i se sustragă, recurgeau la sinucidere, — povesteşte Plinius; drept care, Tarquinius Priscus găsi „un remediu de o nouă speţă, niciodată gîndit mai înainte sau după aceea: le răstigni pe cruce trupurile, sinucigaşilor, privelişte pentru cetăţeni şi totodată hrană pentru fiare şi păsări. Fu astfel excitat simţul onoarei, propriu numelui roman", — conchide textul, cu un fel de orgoliu reconfortant.

Niciodată, probabil, nu s-au spus îndeajuns mucenicriile cu care s-a plătit grandoarea: „Non vi si pensa quanto sangue costa". Inscripţia dantescă ar conveni oricăruia din edificiile clamînd, nedomolit, voinţa de măreţ a Romei. Coliseului, în primul rînd, despre care un medieval, venerabilul Beda, scria ca despre suprema dovadă a puterii noastre de a subsista ca speţă: cînd nu va mai fi, „lumea întreagă va dispărea". Pe locul unui eleşteu, un monument la care ingineria antică a dovedit o prodigioasă ştiinţă de organizare, de mînuire a uriaşului efort. Un drum special pînă la munte, de unde se scot, pentru şantier, blocurile de piatră; o platee de beton groasă de opt metri, susţinînd elipsa clădirii;

p. 87
ROMA, *Forum*, columnele corintiene ale *Templului lui Castor şi Polux.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ascensoare de lemn, purtînd bestiile în arenă; o massă de zidărie din care, sute de ani, ca dintr-o carieră neistovită, s-au alimentat marile construcții ale Romei, de la palate pînă la basilica San Pietro. Numai sub Niccolo V, în Quattrocento, într-un singur an s-au cărat de aici 2500 de căruțe de piatră. Timpul colaborînd, astăzi pantele amfiteatrului par vaste hornuri de munte. Întoarse la naturalitatea ruinei, aceste exaltante îndrăzneli arhitectonice își afirmă, o dată mai mult, puterea cosmică. Peste inelul monstruos de piatră palpita un imens *velum* de in, manipulat—contrast care te face să visezi —, de o unitate specială a marinei. Plutire liberă a imaginației, în funcționalitatea cea mai strictă; nicicînd geniul Romei nu se simte mai în larg, nimic nu-l angajează mai suplu și mai expresiv ca operele de pragmatică utilitate.

Și, iată, imprevizibil, mari arhitecți contemporani, un Pier Luigi Nervi, făcînd elogiul acestei radicale puteri constructive, subliniază, dincolo de massa efortului, atmosfera de inteligentă colaborare pe care o presupun asemenea succese tehnice: posibilitatea unei valutări a travaliului de calitate pe *ansamblul* unei societăți întregi. Acurateța fiecărui detaliu implică „o apreciere generală", a frumosului, singura care poate amplu compensa „lungile, răbdătoarele osteneli ale perfectei execuții". E „o valoare care depășește obiectul izolat, pentru a deveni demonstrația unei stări sufletești, comună lucrătorilor și artizanilor". „Nu singură truda brațelor", așadar, ci acuta sapiență tehnică și organizatoare trebuie să ne minuneze în astfel de prodigioase reușite; în Coliseu, căruia, după unii studioși, i-ar fi trebuit doar cinci ani, ca să se înalțe; în secțiunea cupolei și a zidăriei perimetrale de la Pantheon — cel reclădit de Hadrianus —, rod al unei sagacități care „n-are nimic de invidiat rezultatelor celei mai moderne științe constructive". Dacă l-am urmat astfel pe Nervi, o culme a exigenței

pp. 88, 89
ROMA,
Pantheonul lui Agrippa.

p. 91
Coliseul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

inginerești, în această probantă argumentare, — a fost, tocmai, pentru a marca surpriza acestei răsturnări de perspective: care ne restituie, aplecîndu-se atent asupra Coliseului, nu simplu, o gigantă cușcă de măceluri, ci chipul unei societăți capabile de armonia înfăptuirii. Departe de a fi oarbă obstinație, după modelul unui feroce instinct, constructivitatea romană se revelează aptă de o nobilă comprehensiune. Mereu acolo, făcînd presiune, în străfunduri, cruzimea se mîntuie, totuși, în această plină, demnă colaborare, a brațelor, dar și a minților; subordonînd sforțarea inimaginabilă, „unui fel de sentiment estetic coral".

El se va regăsi, de-a lungul timpurilor, acest sentiment de participare a obștii întregi, febrilă și curioasă, la niște izbînzi care să miște cugetul, să-l umple de mîndrie; să facă din fastul precis al execuției lor, o chestiune a omului de pe stradă. S-au păstrat, bunăoară, mărturii despre mutarea din loc a obeliscului de la Hermopolis, care se găsea în alt punct al Vaticanului și fu adus, la ordinul lui Sixt al V-lea, în centrul Pieței San Pietro: uriașă întreprindere, de urbanism energic, condusă de Domenico Fontana, deplasarea aceasta cerînd, în Cinquecento, participarea a mii de oameni, trebui să se facă într-o liniște absolută, care să faciliteze manevrele coordonate ale scripeților, ale kilometrilor de frînghie. Pedeapsa cu moartea — povestește arhitectul —, — de care te avertizau furcile înălțate chiar acolo, în piață, îl aștepta pe oricine ar fi tulburat, printr-un zgomot cît de mic — fie și un scuipat —, împlinirea extraordinarei operații.

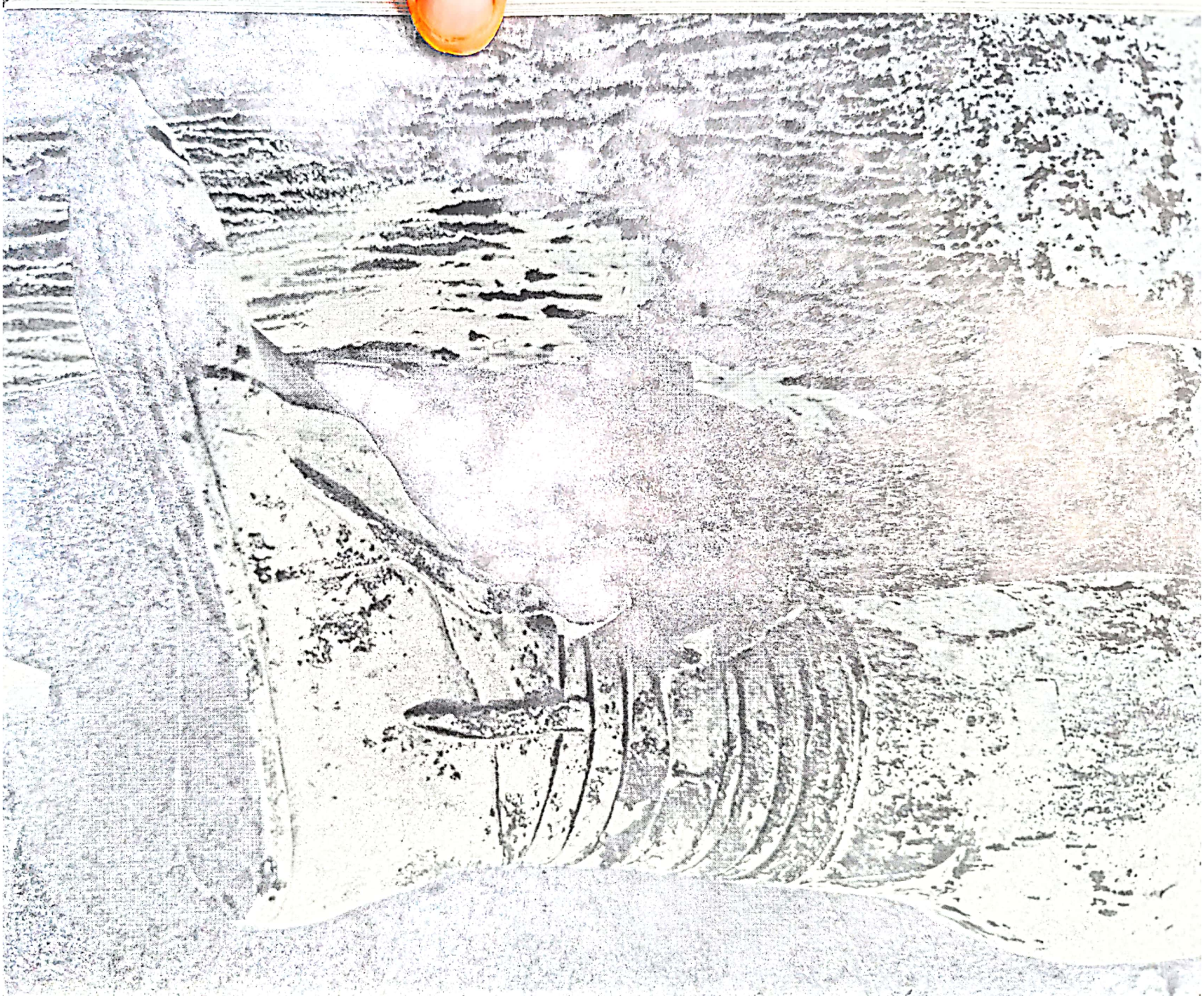
În epica solemnă a constructivității, încap, însă, și accente de proză rebel neprevăzute. Extraordinară, de atîtea ori, eficiența antică poate atinge pitorescul unui pariu cu mileniile. Cînd podul lui Gratianus, care du-

Scanned with OKEN Scanner

rase indefinit, din epoca romană, fu dărîmat în secolul al XIX-lea, pentru a fi înlocuit cu o construcție modernă, vechimea se văzu răzbunată peste orice așteptare: în zece ani, noul pod se ruinase. De fapt, lăudînd-o, această imbatabilă eficiență tehnică, nu stăm *dincoace* de cîmpul esteticului ci, dimpotrivă, intrăm într-o înțelegere a raporturilor dintre funcțional și gratuit, care sînt, ele, o estetică. Puterea marilor arhitecturi — Pantheonul hadrianic, de pildă, văzut de pe Gianicolo, calota sa de ciment, nudă — părînd, de sus, asemenea unui stadion modern, straniu convex — se constituie în emblemă a acestei conjuncții. Căci trainica ei rezistență poartă, totodată, un sens al circularității care este expresie metafizică: sinteză a vechii construcții etrusce și, totodată, a marilor îndrăzneli ale artei helenistice — cărora neroniana *Domus Aurea* le dăduse ecou la Roma, cu plafonul care i se rotea, urmînd soarele, de-a lungul zilei. Aici, în calota Pantheonului, imensa deschidere — 9 metri diametru — care singură luminează cilindrul orb al zidăriei, aduce cerul, fulgurant și vertical, în construcție; pune plutirea fără sfîrșit a norilor în contrast, și în același timp în dialog inextricabil, cu massa acestui inel de beton; transformă templul tuturor zeilor într-un templu al tuturor lumilor. Dublu rotund, de gol și plin, complementare lespezi de azur și umbră rotindu-se nedespărțite, — este aici, constrîngător, ireductibil, aspirația de totalitate care susține programul lui Hadrianus.

N-ar fi la fel interesantă figura acestui personagiu, dacă ar fi fost numai intelectual, poet, iubitor de artă, — gîndește Marguerite Yourcenar. Ne interesează astfel, tocmai pentru că a fost și împărat. „Estetismul" lui trebuia raportat la ineluctabilul eficienței istorice. Astfel situată, problematica acestui aparent estetism face din Hadrianus nu un „caz" al istoriei romane, ci o culminație a unei seculare tradiții de umanism. În cursul

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

pp. 94, 95
ROMA, *Campidoglio*,
detalii din statuia ecvestră a lui Marc Aureliu.

Scanned with OKEN Scanner

peregrinărilor sale, autoarea îl imaginează poposind, pentru un scurt răgaz, în Phrygia, la mormîntul lui Alcibiade. Instituie acolo rituri de sărbătorire — asta intra în omagiile pe care el le aduce morților Istoriei —, reînnoiește monumentul faimosului atenian și cugetă, oprindu-se, la o posibilă paralelă între sine și strălucitorul prieten al lui Socrates. Alcibiade, care a sedus totul, pînă și Istoria; se vede asemenea cu el, își știe resurse de grație intelectuală, de infailibil elan, în a capta admirații diverse; dar își stăpînește hedonismul, deși îl aflăm uneori, în contrast cu filozofia succesorului său, — cartea toată fiind, convențional, o epistolă către tînărul Marc-Aureliu. Dacă se poate numi hedonism, acela al lui Hadrianus comportă, și el, o frînă stoică. De fapt, dacă ne uităm îndărăt, cazul însuși al lui Alcibiade nu-i deloc simplu. La o judecată grăbită, l-am clasa, cu ostentația lui, cu imensa lui invenție în extravaganță, drept un antic precursor al lui Oscar Wilde — spunîndu-ne, ca de atîtea ori în fața Helladei, că totul, măcar o dată, a fost încercat de Istorie acolo. Dar aparentul estetism comportă, mai degrabă, *inerenta artisticitate a vieții antice*. Dincolo de capricii, superbul atenian e primul în orice activitate, în toate modurile de viață pe care le asumă: la Sparta, în Asia, nu numai în cetatea lui natală. Citești în efortul lui, în această gimnastică de suplețe interioară, un paradoxal semn al eficacității. Și e condamnat de către compatrioții săi de cîte ori nu reușește; pentru că, presupun ei, n-a voit să reușească. E condamnat pentru trădare, — fiindcă nimeni nu-și poate închipui că Alcibiade n-a putut izbuti. O eficiență, avînd ca model interior suplețea artistului, grația lui irezistibilă, a devenit criteriu de valutare pragmatică, în raporturile dintre individ și cetate.

De aceea și e posibil ca o biografie să aibă rotunjimea celor pe care le construiește Plutarh, — pentru că antichitatea caută o *lizibilitate* a faptei, a *praxis*-ului, care e

p. 97
ROMA, *San Pietro*,
Colonada lui
Gian Lorenzo BERNINI.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

inerent artistică. Nu estetism, așadar, nu refuz al vieții în numele artei, ne rezervă aceste existențe stilizate ale vechimii; ci o netedă *claritate a lecturii*, — un tip de eficiență, în a aborda faptele, care ne așează, fără să vrem, în cîmpul artisticului. Toate aceste înțelesuri sînt date major în pilda lui Hadrianus, care nu este un veleitar al frumosului, ca Nero, — el știe să intervină cu fapta și arma, ca să sugrume sedițiunea, el e capabil să stea ani de zile în campanie, pe drumurile cele mai aspre ale Imperiului, să controleze, să pacifice, să zdrobească sectarismul răscoalei ebree. E administrator, cu un sens viu al realităților politice; și, totodată, are această detașare sau, mai propriu, eleganță a înfăptuirii, ce respiră suprem, ca într-o culminație, dimensiunea artistică a întregii antichități. *Saeculum aureum*, în acest sens, înseamnă o sinteză istorică, rezumă deopotrivă eforturile Greciei și ale lumii romane.

„Titlul cel mai prețios și cel mai greu de purtat dintre toate", cel care îl mișcă cel mai mult, e acela de *ionian*, de *philhellen*, care i se dă după o ceremonie de onorifică adopțiune ateniană. Philhellen, cu adevărat, fără convenience flatatoare — pentru că el este primul care realizează abolirea sciziunilor din conștiința antică, între eficiența romană și disponibilitatea speculativă, contemplatoare a Helladei. Cum au arătat cercetările moderne ale istoricilor, Grecia e, mai devreme decît se credea, prezentă în Roma. Cetatea de fază monarhică, etruscă, se împărtășește deja, în chip curent, din cuceririle culturii grecești, acelea vehiculate, în Italia, dinspre *Magna Graecia*. Tot dintr-acolo, din Grecia aceluiași creuzet italic, esențialmente agrar, vin influențele și în secolele următoare, republicane. Problema unui șoc, a unei confruntări care comportă opoziții, se pune odată cu expansiunea Romei, cînd apare

Scanned with OKEN Scanner

la orizont, tot mai spectaculos angajată, grecitatea marilor state monarhice, de epocă helenistică. Acum se declanşează, faţă de cultura greacă, ostilitatea pe care-o rosteşte aprig un Cato Bătrînul şi care va continua pînă la incriminaţiile unui Juvenal. Dar este un conflict plin de ipocrizii şi de sciziuni ale conştiinţei. Rămasă, în ciuda noii expansiuni, la ferme structuri gentilic tradiţionale, legate de valorile agrare, Roma va practica o perseverentă segregaţie între viaţa *publică* şi aceea *privată;* se va crede virtuoasă cînd împrumută noutăţi pragmatice, tehnice, şi se va simţi culpabilă cînd admiră arta şi rafinamentele culturii spirituale. Flagrantă despărţire între pragmatic şi între nivelul bucuriei imediate, al intimităţii, — baia lui Scipio Africanul, cel care l-a învins pe Hannibal şi care era puternic ca unul din marii monarhi ai Orientului, se înfăţişa — o va descrie uimit Seneca, aproape trei veacuri mai tîrziu — ca o încăpere măruntă, întunecoasă; într-o vilă unde, curios, cisterna este mare cît pentru un regiment ! Alienantă duplicitate, — Scipionii, care controlează, practic, politica Republicii, se silesc să pară ultra-modeşti în construcţiile lor, mormîntul, de pildă, care le poartă numele, din cauza generalei suspiciuni faţă de tot ce este cultură a vieţii private; deşi sînt printre promotorii unei expansiuni şi unei apropieri de strălucirea helenică. Bătrînul Cato însuşi, la fel cu alţi pragmatici ai acestei perioade, ştiuse să privească spre noutăţile economiei şi tehnicii greceşti, ca şi ale întregii lumi mediteraneene, punice chiar, de la agricultură pînă la armament; dar se păstra de o intratabilă intoleranţă, cînd era vorba de frivolităţile filozofiei, ale artei ! Această „mauvaise conscience", tipică pentru modul în care Roma se comportă faţă de Grecia, o vom regăsi pînă tîrziu, chiar la mari spirite ale latinităţii. Analizînd-o pătrunzător, un studios modern, Filippo Coarelli, afla „această curioasă

Scanned with OKEN Scanner

duplicitate" la Cicero însuşi*. El, hrănit măiestru cu elocvenţă greacă, el, care tocmai atunci aşteaptă, fremătînd de nerăbdare, statuile care trebuie să-i împodobească vila, se preface, într-un discurs — contra lui Verres — că a uitat numele lui Policlet! Schiţează chiar o mică, interogativă comedie a memoriei, către secretarul său: „Cine? Cum? Ah, da, un anume Policlet!?" În ambianţa publică, tradiţional romană, a unui proces, e frivol să fii prea hrănit cu artă şi litere helene.

Lui Hadrianus — dezvoltă Marguerite Yourcenar — i se spunea la început, în Senat, „studentul grec". Studentul, însă, are curajul să devină un mare profesor, al contemporanilor şi al istoriei; curajul să rupă cu această conştiinţă duplicitară, căreia îi căzuseră victime mari intelectuali. Pe poarta lui Hadrianus de la Atena, se vede o inscripţie, apocrifă poate, dar semnificativă: „Aici este Atena, vechiul oraş al lui Theseu". Pe cealaltă parte scrie: „Aici este oraşul lui Hadrianus, nu acela al lui Theseu". Departajare care, de fapt, presupune o continuitate, indicînd că „Atena lui Hadrianus" e aşa de importantă încît să îngăduie o comparaţie cu aceea a lui Theseu. Aşa de importantă, propunîndu-şi să scoată fragila floare a culturii greceşti — fragilă, pentru că limitată prin însăşi perfecţia ei — în vastitatea unei confruntări fără hotar. O spune, în termeni de program, în cartea lui Marguerite Yourcenar, o spune în actele guvernării sale, — de la imensa serie de reconstituiri ale monumentelor greceşti, de la regimul de protecţie acordat Atenei şi Helladei, prin măsuri precise, politice, economice, pînă la ideea de sinteză prin instrumentul limbii greceşti; pînă la confruntarea lucidă între această strălucire în finitudine şi indefinitul seriilor care vor urma.

* Filippo Coarelli, *Roma*, Mondadori, 1971, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

Nu totul este reușită în acest efort; cu pozitivitatea ei mai plată, Roma reia, răspîndește Grecia dar și, avem de atîtea ori ocazia să constatăm, o adulterează. La Ostia, de pildă, săpăturile arheologice au găsit numeroase dovezi ale unei ample activități portuare, mari corporații nautice de importatori, dezvoltate în primul rînd sub Traian și sub Hadrianus, — un urbanism mai elevat decît ne-am aștepta, o arhitectură ce cunoaște, în chip uzual, îndrăzneala construcțiilor de trei-patru etaje, cu soluții de confort uimitor ingenioase. Dar sînt, în recolta acestor explorări, și niște mărturii, francamente curioase, despre difuzia modelului grec în moravurile curente. Sînt taverne, așa-zisele *pauponia** unde, bunăoară, s-au descoperit imagini ale înțelepților greci, Solon și Thales, dar văzuți ca niște embleme de o trucu-lență minimalizatoare. O Grecie căzută, așadar, la nivelul celor mai triviale sfaturi digestive, dar, paradoxal, — în mozaicuri de mare rafinament al liniei și al culorii! Hadrianus pare să fi prevăzut asemenea accidente ale programului său. El crede, totuși, în soarta Imperiului, în destinul său de civilizație. Merge înspre nord, pînă spre Scoția, unde înalță faimosul zid marcînd limita ultimă și apărarea Imperiului; urcă pe Rin, nu o dată, atinge zone crezute atunci fără viitor, pustiul de lacustre al Deltei batave. Stabilizează Roma, încercînd să urbanizeze Europa extremă, să-i creeze, indestructibil, orgoliul cetății, al apartenenței la o mare civilizație de tip urban. Mîndrie semănată în atîtea rosturi de viață, pe care azi le deshumăm cu emoție; la Colonia, bunăoară, în Römisch-Germanisches Museum, plăcuțe de ardezie formînd carnete, — bloc-notes la nivelul antichității — și, pe un creion, inscripția, de o mîndrie înduioșătoare, în frusta ei stîngăcie, „*Hego scribo sine manum*". Para-

* V. Russel Heiggs, *Roman Ostia*, Oxford, In the Claredon Press, 1960, p. 429.

Scanned with OKEN Scanner

doxal, subliniază cercetările astăzi, criza imperiului n-a urmat calea unei uniforme rusticizări; în această vale a Rinului, străbătută de Hadrianus, ca și înaintea lui de Traian, de pildă, orașele au fost acelea care au rezistat, la loviturile barbarilor, mai îndelung decît fermele, decît vilele domeniilor agrare. Tot un fidel, din Occidentul Galic, Numatianus, avea, dealtminteri, să formuleze, cu patetică fervoare, conștiința unei imense urbanizări a lumii prin Roma: „Tu ai făcut un Oraș din întreg Universul!" Orașul, vast conținător, își declina atunci, vizibil, misiunea; dureros asumată, condiția aceasta se făcea încredere metodic consolantă: „O torță pe care o pleci străluce apoi de o mai vie lumină."

În cartea lui Marguerite Yourcenar, la termenul cînd se inaugurează Pantheonul — și e un moment de culminație pentru existența Împăratului, — au loc serbări, noaptea Hadrianus privește, de pe terasele Palatinului, Roma iluminată. Are conștiința unei istorii *îndurate*, în care Orașul e totodată nicovală și ciocan, metal în fierbere și unealtă modelatoare; cugetul lui aspiră viitorul, pe unda virtualității irepresibile pe care o conține Roma; îi apare limpede, — acesta e, în lume, unul din locurile unde se va fi trăit cel mai tumultuos, mai deplin. Nu o dată, Roma dă încă acest sentiment. Lîngă Palatin, pe Capitoliu, înspre miezul nopții, nu uit o ceremonie republicană, de rememorare a Rezistenței: toate palatele din acest spațiu, în care antichitatea tresare sub ghiara geniului lui Michelangelo, își *scriau* pe cer arhitectura, — ritmînd glorios fațadele, urcînd pe cornișe. Ca și cum noaptea istoriei, noaptea marilor încercări ar fi venit să se așeze pentru totdeauna într-o ramă teribilă, dominatoare.

Etern și neasemuit martoră, Roma . . .

1977

p. 103
Detaliu dintr-o ceramică atică (420 a.e.)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE SEPTENTRION ŞI HELLADA

Era un Scit acela, tînărul Anacharsis, care, zidit în euforia unei biblioteci helenice, exclama — într-un faimos roman al abatelui Barthélemy: „C'en est fait. Je ne sors plus d'ici" *. Multă vreme, Europa, toată, părea să spună la fel, cantonată în admiraţia ei pentru Hellada, ca într-o voluntară coerciţie. Şi cînd numeşti Hellada, ai definit o întreagă, mai vastă geografie spirituală, — autonomă şi completă; de o asemenea exactă

* Autorul acestei cărţi de imens succes a avut ocazia, dealtminteri, să-şi vadă propria biografie pusă sub semnul unei atare inscripţii. În 1793, bunul abate primea de la ministrul de interne Paré o scrisoare reconfortantă, care-l anunţa, în chiar aceşti termeni, că Revoluţia l-a numit *garde de la Bibliothèque Nationale*, — după ce, mai înainte, nimerise în închisoare: „En rentrant dans la bibliothèque nationale, d'où quelques circonstances rigoureuses vous ont momentanément enlevé, dites comme Anacharsis, lorsqu'il contemplait avec saisissement la bibliothèque d'Euclide: *C'en est fait, je ne sors plus d'ici.* Non, citoyen, vous n'en sortirez plus, et je fonde ma certitude sur la justice d'un peuple qui se fera toujours une loi de récompenser l'auteur d'un ouvrage où sont rappelés avec tant de séduction les beaux jours de la Grèce", etc.

Scanned with OKEN Scanner

congruență, încît să pară a putea cuprinde orice versant al spiritului; și, măcar virtual, tentația oricărei atitudini. O lume precum Grecia, unde cultura atinsese asemenea coerență lăuntrică și disponibilă continuitate, se constituie lesne în model de funcționare a spiritului. O lume în care Demostene declara cu mîndrie că a copiat de opt ori cutare text al unui înaintaș, biografia celebră a lui Nicias, de Thucydide: cum Cicero, la rîndul lui, întrebat despre Demostene, — care din discursuri îl găsește cel mai frumos, avea să răspundă: „Cel mai lung". Mai degrabă decît repliere suficientă asupra ei însăși, ceea ce vădea această lume a antichității era o rotunzime de orizonturi, tonic articulîndu-se într-o ferice securitate a minții. De unde, cînd o descoperi, senzația mărturisită de un Goethe, că, neîntrerupt, te regăsești pe tine însuți în adevărul deplin al naturii tale: întreg precum lucrurile care-ți stau în față, adevărate, — mîntuite, în această înaltă lumină, de orice zădărnicie retractilă.

Ireductibilă integritate a zărilor clasice, visul ei de plenitudine flutură uneori pînă la solitudinile romantice: „Cette sécurité du bonheur", murmură Lamartine în peisaj italic — în pagini din *Nouvelles Confidences*, unde un crepuscul roman, la Villa Pamphili, picură „fard celest" de rozuri suave, peste zidurile unui labirint de laur umbros, peste peluzele care se reiau, ca într-un ecou tăcut, în terase; dezerte sub tresărirea razantă a cîte unui zbor tîrziu, de uimită pasăre albastră, spațiile acestea vesperale conțin totuși ca o nevoie indicibilă de certitudine. Himericul dezolării romantice precipită într-un concentrat stagnant, imaginea acestui ceas de farmec straniu seamănă cu un Magritte, seniorial, însă, și tandru.

Lentă alungire de amurguri, pe cerul acestui pămînt dintre mări, un fel de magică explozie în lanț, a frumuseților care se gonesc fastuoase, parcă în același tablou

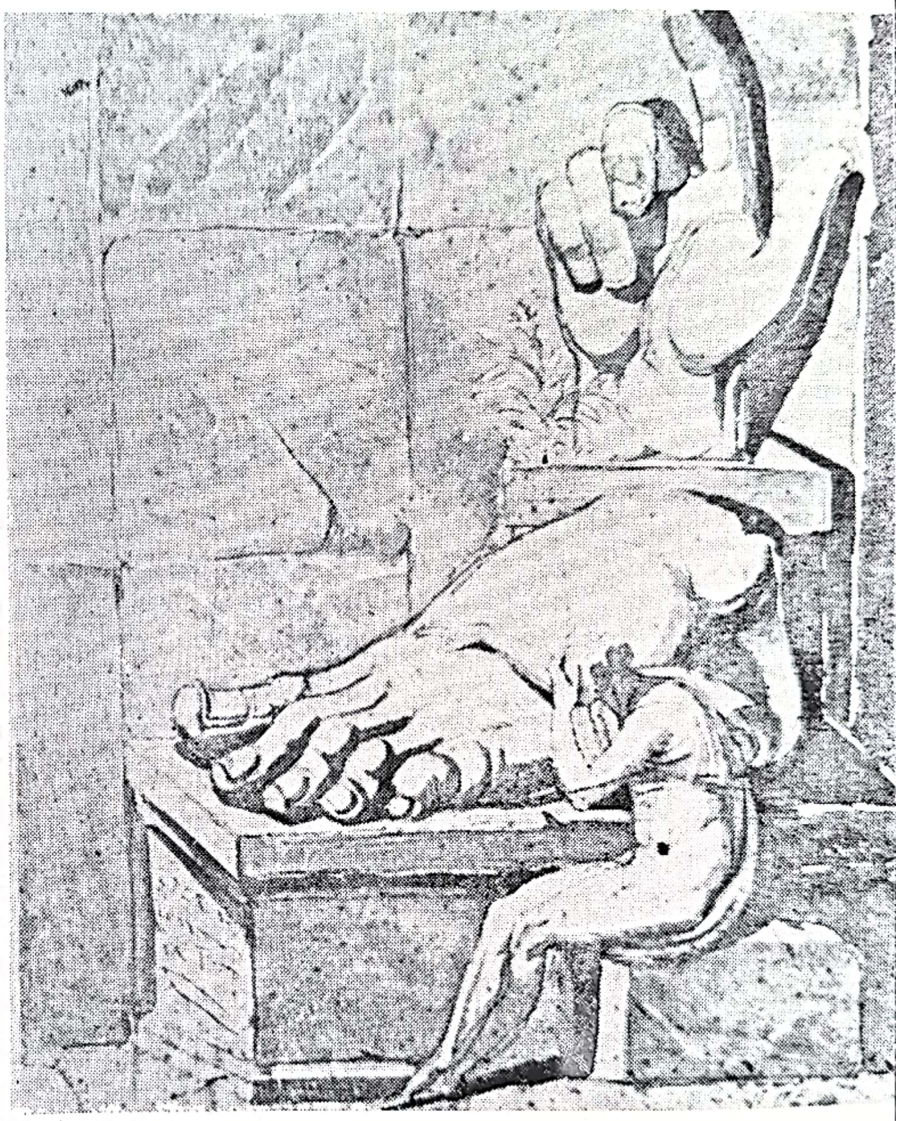
Scanned with OKEN Scanner

„un crepuscul succede altui crepuscul", — Roma antică însăşi îi apărea lui Chateaubriand, într-o asemenea furoare de vast şi de roşu: aşternînd „toată purpura consulilor ei şi a Cezarilor", sub paşii ultimului soare, ca să-l întîrzie. . . Ceea ce un pictor a ştiut să sugereze încă mai strîns, cu autoritară simplitate, într-o vedere a Coliseului, păstrată la Luvru. E un Corot — o piesă magnific sobră şi vie, unde cerul a topit în lumina lui amurgurile, fără să le mai numească explicit, cu volubilă complezenţă. Ele stau subtil condensate, ca o glorie conţinută, — în acest peisaj istoric, care nu-şi clamează noblеţea. Nici un apel pieziş, înspre prestigiile declarate, înspre cochetăria cu ficţiunea, Coliseul e văzut prin arcadele Bazilicii lui Constantin, — un prim-plan net şi franc; şi nici, deopotrivă, vreun pitoresc prozaizant de animaţie cotidiană, — istoria a căpătat *imediateţe* modernă, tocmai trecînd în absolutul reacţiei individuale a artistului. Astfel totul rămîne în plastica cea mai strictă, pămîntul, vălurind o plinătate de jăratec stins în brunuri, fervoarea fără expansiune, accentul vizionar fără literatură. Drama se lipseşte aici de gesticulaţie, îi ajunge să existe în elocvenţa mută a picturii, în tasarea densă a planurilor: ca un cutremur care se înfăşoară în calde clătinări de catifea.

Şi iată, de o evidenţă atît de netedă, încît fixează ochiul ca într-o încremenire de vis treaz, iată, descoperită din înalt, priveliştea pămînturilor ce se întind în jurul Romei. O oră de lumină neclintită, avionul vine dinspre Coasta de Azur, a atins — acum coincide — bariera înspumată a ţărmului. Am lăsat în adîncuri, lîngă Juan-les-Pins — într-o ceremonie exuberantă, cu scafandri vivace aferaţi, îmbrăcaţi ca pentru o *diablerie* —, zeiţa lui Miró, *Venera* lui barbar modernă, coborîtă pentru totdeauna sub valuri; de pe vaporul de unde asistam, îmi stăruie în privire insolitul acestui ritual

Scanned with OKEN Scanner

de gratuitate, atmosfera lui de capriciu în jurul unei borne de irațional, pentru abisuri submarine. Cînd ne-am întors, spre seară, plaja arăta, de departe, ca un



Johann Heinrich FÜSSLI,
Artistul copleşit de grandoarea ruinelor antice
(Mîna dreaptă şi piciorul stîng ale colosului lui Constantin), sanguină şi laviu brun pe hîrtie filigranată
(1778—1780)

ciorchine de mărgean, — culoare de bronz carnal și de roze umbréle. Acum, plonjînd spre Italia, dimpotrivă, nimic dezinvolt, niciun detaliu de păstoasă organicitate. De sus, în despuierea luminii de amiază, singură-

Scanned with OKEN Scanner

tățile romane deveneau de o brutală nuditate, — pămîntul se ivea precum o piele întinsă galben, venerabil și robust. Stranie întîlnire, pe măsură ce înaintam, cel care ne cucerea, care ni se instala în cuget, era din nou Corot, latura lui severă, — nicicînd peisajele lui italiene nu-mi păruseră mai adevărate. Îl descoperisem și altădată, pe negîndite, tresăream la fereastra trenului — *Le Pont de Narni !* —, cînd, incredibil, aidoma imaginii din muzeu, tabloul răsărea acolo, ca un prodigiu nesperat, și totodată umil, de totdeauna martor, în osatura fermă a unei văi, a unui drum. Aici însă, către Roma, peste aceste spinări de deal bătrîne, grandios uscate, Corot nu-și putea asocia vreun accent de intimitate. Tărîmul peste care plutim n-are alți arbori decît ruinele de apeducte și morminte: singurele „plante" — scria tot Chateaubriand — „ale unui pămînt compus din pulberea morților și dărîmăturile imperiilor". Ochiul se simte tras îndărăt către vechimea erelor, într-un fel de extraneitate impersonală; și visezi, în plină lumină diurnă, un Corot care l-ar asuma pe De Chirico. Nu pentru a fantaza în gol. Am coborît către Roma, dinspre Mediterană: altfel spus, dinspre adevărul ei profund.

E un adevăr care nu ignoră disparitățile; care tocmai de aceea le depășește într-o tensiune activă. Nu-i vom face dreptate lumii clasice mediteraneene, cît timp o vom gîndi după modéle lunecos fade, interzicîndu-ne abruptul asociațiilor și vioiciunea surprizei. Dorul helenic de totalitate plătește la vămile concretului, de ele atîrnă ca icoana clasicismului să nu rămînă o stearpă amăgire. Lucrurile neasemenea — spunea Philolaos —, „e nevoie să fie închise împreună sub cheie, de o Armonie capabilă să le mențină într-o ordine a lumii". Cu acest preț, dealtminteri, se atinge în ființele vii bucuria. Disparatul trebuie conținut, așadar, Armonia operează după o imagine fizică, — ai spune, un burduf al lui

Scanned with OKEN Scanner

Eol căptușit de contrarii. *Symmetria*, în textele tragicilor, înseamnă și potrivire, în înțelesul de fatidică *înnodare*, aproape visceral resimțită; abstracția măsurii devine matematică a destinului tocmai pentru că nu disprețuiește încolăcirile vitalului. Am redus prea lesne ideea helenică de *măsură*, la un precaut scrupul restrictiv, ne-au pironit declarațiile de modestie astuțioasă: „O roi des Lydiens, îi spune Solon lui Cressus — în versiunea plutarhiană a lui Amyot —, les dieux nous ont donné à nous autres Grecs *toutes choses moyennes*, et mêmement contraires, entre autres une sagesse basse et populaire, non pas royale et magnifique". Revendicarea demonstrativă a *mijlociei* funcționează aici polemic, în numele unei conștiințe democrate. Însă *măsura* nu se citea numaidecît în sensul unei mediocrități constitutive: „N-ai să găsești limitele sufletului — spune Heraclit —, oricare ar fi direcția în care călătorești; așa de adîncă îi este Măsura." Astfel, grandios văzută, ca lege ultimă a lucrurilor, *Măsura* desfide orice meschină timorare a cugetului.

Curaj intelectual, adică o dimensie ireductibilă a voltajului interior, pînă la pragul la care „explodezi ca o stea", — Grecia a produs, cu un firesc neîntrecut; cu o vocație mitologic suverană, ca și cum, har nepereche, ar fi adulmecat inteligență pînă în semințele vîntului. Nu-și închipuia Democrit, sub semnul primului atomism, că trăim respirînd sferoizii de inteligență și de suflet care se află în aer?

Vestigii ale unei astfel de eroice respirații, care a indus, pentru milenii, firmamentul cu cea mai luminoasă dintre nerăbdări? Oricum, în Grecia culegi din văzduh ca o încărcătură electric virulentă, pînă la exasperare; „aerul e ca șampania, tonic, înviorător", spunea Henry Miller. „Orașe încărcate de electricitate, unice în felul lor" — sub acest raport, el alătura Atena și New York. Cea dintîi, „impregnată de o realitate albastru-violet, care te învăluie", își face simțită tainic,

Scanned with OKEN Scanner

pe cît de pătrunzător, imponderabila aţîţare: „În abandonul unui cartier cu străzi purtînd nume de filozofi, povesteşte Miller — întîlneam mereu o linişte atît de intensă, şi mătăsoasă în acelaşi timp, încît atmosfera părea plină de un colb de aştri, al cărui foşnet scăpa urechii umane". Suavele notaţii nu-s o gratuitate. Mai degrabă traduc, din partea marelui scriitor american, o nevoie acută, înverşunat pozitivă: la pînda parcă a unor şarje încă nenumite, a unui palpit insezisabil, dintr-o corpusculară noosferă.

Ştiu, după sicitatea văzduhului atenian, aproape africană în miez de vară, e o ispită care taie răsuflarea, să urci între zăpezile helvete ale Engadinei ! Şi, totuşi, un astfel de balans, complementar printre climate, ascultă de un îndemn sever, dincolo de hazarduri. În Alpi, — cum aş putea uita? — spărturile de albastru aprig, euforia lor inverosimilă în marile întinderi fumegoase ale ninsorii; Sils-Maria, — enormi, munţii pogoară în ghiaţa albă a lacului, cu un soi de directitate, fără accidente pitoreşti. Puritate fără reflex, paradox care îşi ajunge, uimire în sine repercutabilă: ca şi cum duhul peisajului nu l-ar dezavua total pe Nietzsche, — teoria, aici zămislită, a eternei întoarceri. Sîntem în Silvaplana, în tărîmul unde i-a apărut ideea, lîngă blocul de piatră piramidal, şi azi vizibil, ca un stei fulgerat, ca o sălbatecă tribună. Ţi-o arată şi ghizii, nu pare inaccesibilă, „la şase mii de picioare departe de om şi de timp", cum o designa Nietzsche. Şi dacă scenariul acestei sumbre jubilaţii, dintr-o amiază de august 1881, rămîne exaltant, acum — „inocenţă a devenirii" ! — spaţiul asociază vastităţii accente cordiale. Greu să te încerce aici, pe această albă netezime, coşmarul metafizic al eternităţii circulare, spaima de implacabilul unei damnări repetitive. Pe infinitul candidei tipsii care e

Scanned with OKEN Scanner

lacul, picură furnicile unui marathon grandios; policromia sportivă, carnavalul costumelor de azi devenind procesiune gravă, în acest alb care fortifică și izbăvește. Bineînțeles, nu se pot localiza abuziv filozofiile; înfiorat de umbra halucinantă care trecuse pe acolo, pelerinajul nostru căuta, la Sils-Maria, la Maloja, aura unor sensuri metaforice. Oricît tumultul inspirației nietzscheene nu încăpea în perimetrul de el desemnat, oricît ideea însăși a ciclicei întoarceri venea de mai departe, dinspre stoici mai cu seamă, profetismul lui avea nevoie, totuși, ca de un revulsiv, de această declarată, spectaculoasă atestare pe culmile alpestre. Și răsărea din zăpezile Engadinei, nietzschean peste inadvertențe, un accent biciuitor și virginal, — în vastitatea oricît de împăcată a priveliștii.

Helenistul din Nietzsche tăcuse, — ca să-și clameze revelația exasperată, ca s-o arunce vehement asupra lumii, l-ar fi stînjenit scrupulul filologic al filiațiilor, și istoria lor circumstanțiată. Dar însuși tipul său de intervenție în dialectica prestigioasă ce s-ar numi Septentrion-Hellada, era esențialmente acesta: degajînd, din moliciunea franjurilor culturale, nucleul originar al creativității; punînd fulgurant — în legătură cu Heraclit bunăoară — cultura la timpul forte al invenției. În ierarhia nietzscheană, demni de recunoștință sînt, cu precădere, cei dintîi în dată; care, pentru că rosteau, primii, o intuiție fundamentală, au trebuit să lovească energic în urechea mileniilor. Punct de vedere romantic, la lumina căruia Hugo glorificase în Eshil sublima teribilitate originară, dinaintea convențiilor; un fel de munte ce „n-are nici o proporție cunoscută. E aspru, abrupt, excesiv, incapabil de pante îmblînzite, aproape feroce, cu o grație a lui, care se asemuie florilor din locuri sălbatece". Știm, astăz, iimpresia de stîncă inatacabilă pe

Scanned with OKEN Scanner

care o poate da arta, la nivel arhaic, se leagă, dimpotrivă, de fundamentala ei aderență la o compactitate hieratică, de reguli și valori, de rituri chiar ale corpului social. Pentru romantici, a sta la începutul unei arte însemna a fi la izvoarele fermecate ale absolutei, liberei potențialități: ca Herakles, care sugrumă, încă din leagăn, cu pumnii lui de prunc, șerpi uriași, tragedia, la inițiatorul ei, la Eshil, a probat întreaga bărbăție a geniului — și a genului. Pregnantă comparație, din strălucitul *Curs de literatură dramatică* al lui A. W. Schlegel; solidară în adînc, fără voie, cu lunga serie de nostalgii regresive, pe care ni le-au transmis anticii înșiși, eroizînd originile, în detrimentul succesiunii. Căci paradoxul e acesta, antichitatea, la rîndul ei, se vădește frecvent la fel de „romantică": vreau să spun, atașată unui timp abolit, unui grandios versant intangibil; fascinată — de la bătrînul Hesiod la Platon, la Virgil — de un saturnian *îndărăt*, ca de un continent metafizic. De aceea un caz de preeminență artistică — Eshil sau tragedia mai nouă — poate polariza magnetic energii ce depășesc cu mult sfera disputelor de cabinet: dovadă, succesul comediilor unde Aristofan se desfășurase persecutor contra lui Euripide — în adevărate procese bufone. Sub rîsul acesta acerb nu murmură subjacente reprezentări colective, din fondul unor străvechi situații, mitologice?* Echivalat mitic, Eshil e fundatorul, el se împărtășește, principial, din sacra plinătate a condiției originare; pe care, iată, prezumpția unui urmaș nesăbuit vine s-o altereze!

Dispută între mari umbre, fiecare demnă de reverat în alt fel, într-o miraculoasă relativitate, a *altitudinii*,

* Ele comandă și alte reacții sufletești, — uneori, în cumpănă cu simulacrul ei cathartic, spaima efectivă se poate dovedi biruitoare, năvălind din adîncuri; la prima reprezentație a *Orestiei* eshileene, mulțimea o ia la goană sub șuierul șerpesc al marilor amenințări subterane, cînd apar Erinnyile pe scenă.

Scanned with OKEN Scanner

— invulnerabila lor statură nu exclude în perpetuitate o asemenea joacă dialectică, nobil stimulatoare. Ceea ce se poate pune în cauză nu mai este, de mult, valoarea, ci filozofia opțiunilor; obiect de confruntare fiind rațiunile care dictează unei civilizații să admire. Aceea grecească e prea complexă, pentru a exclude, în plin moment raționalist, supoziția unor modele mentale ce țin de o „antropologie a adîncimilor". Nu numai de la Nietzsche, dealtminteri, din *Nașterea tragediei*, dar de la Rohde — din analize peremptorii precum celebra *Psyche* —, încă în veacul al XIX-lea începuse asaltul Greciei de ipsos, cadaveric senină, cu fapte care-o dezmințeau flagrant; despicînd umbră de neliniști fecunde, în acest idol de suficiență rațională, în acest simulacru invariabil, pe care-l amenajase leneș, insolent, uzul — și abuzul — Academiilor. Examenul arheologic n-a întîrziat să confirme, prin atîtea descoperiri, perspectivele aduse de o atare brutală contestație; într-un sens, ele *reîntemeiau* Hellada. Pentru a cita doar Atica, bunăoară, — în miezul admirațiilor convenite, progresele arheologiei au făcut loc unor surprize ce împrospătează materia, îmbătrînind-o totodată; printr-un paradox fertil al însăși plenitudinii concrete care e istoria. Cine ar fi spus despre ele, fecioare infailibil-coloane, de necorupt verticale în conștiința mileniilor, cine ar fi spus despre Cariatide, că slujesc drept omagiu tîrîrii serpentine? „La belle devant nous/ se sent les jambes pures" — ar fi putut îngîna trupurile lor de neînduplecat, — embleme fără seamăn atașante ale unui verticalism care a marcat fabula. Însă ceea ce alcătuiau aceste trupuri era un baldachin funerar pe mormîntul regelui-șarpe, al lui Cecrops. Astfel, grație explorărilor stăruitoare, a inscripțiilor, clare prezențe își îndesesc parcă durata, o înrădăcinează în straturi mai afunde. Lucruri ce păreau pentru totdeauna opuse, iată-le vădind o curioasă contiguitate, — și nu numai spațială; secret interșan-

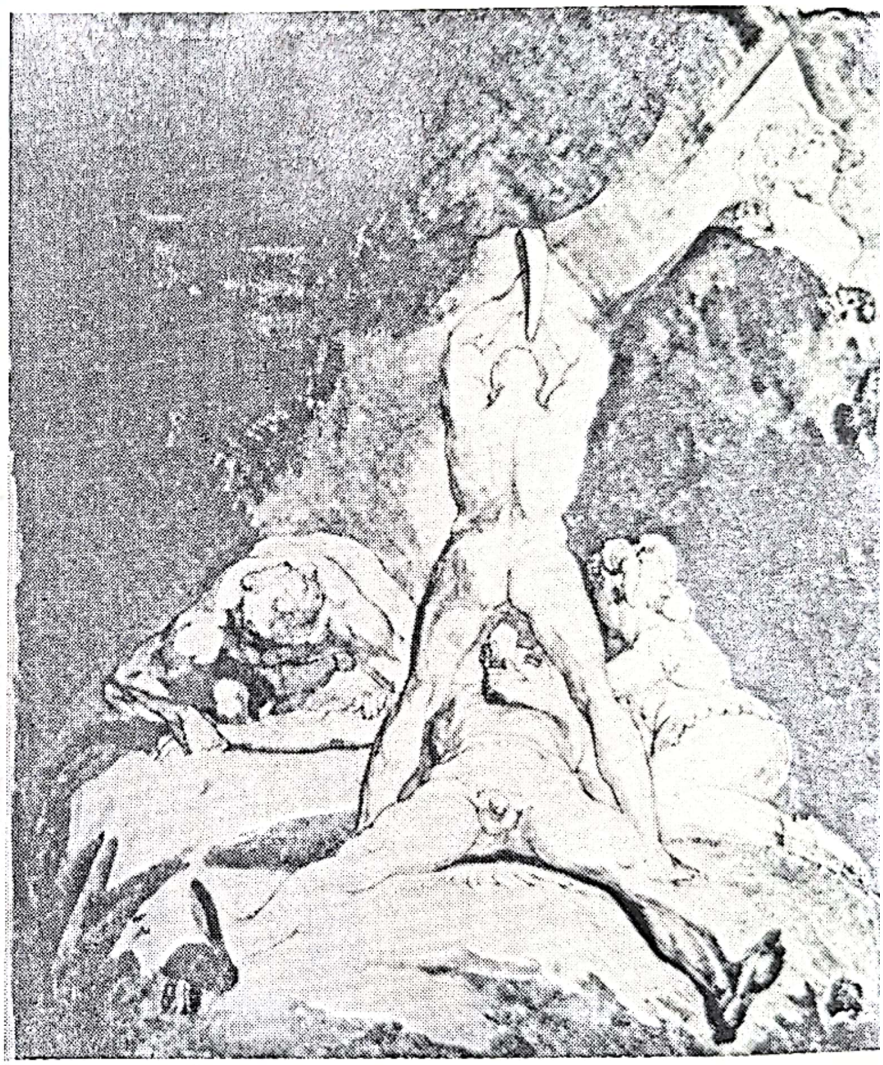
Scanned with OKEN Scanner

jabile, ca șerpii, ca bufnița lui Cecrops, care-i trecuseră drept atribut Athenei; comunicînd nebănuit, ca „peșterile lui Pan", caverne închise în versantul stîncos al Acropolei, la miazănoapte, — care însă, printr-o scară rupestră, atingeau limpezimea platoului; ca atîtea urme de cult chtonian în flancul dimpotrivă al Acropolei, la miazăzi, — insinuînd, în candoarea acestui marmóreu altar care este colina, filoane din adîncuri obscure, dinspre Creta minoică. Și tot pe aceeași latură, încingînd înălțimile Acropolei, ar fi existat — spun Diodor, Pausanias — un mormînt, al mîndrului Hippolyt, eroul fabulei tragice, și un templu al Aphroditei: instituit de însăși Phedra, într-un punct de unde, în depărtare, mijește mitologica Trezene. Mirabilă conjuncție, parcă decisă în cerul izbăvitor care e memoria marilor creații: la poalele Acropolei, Phedra, irepresibila pasiune, sprijinind și ea — ai spune, cu umărul — acest uriaș scut al rațiunii, întors triumfal spre lumină.

. . . Las gîndul să alerge, cu ani în urmă, la o reprezentație a tragediei raciniene, — Phedra se arăta, murind, persan înfășurată, cu nu știu ce teribilitate asiatică în chipul livid pe care i-l dăduse o mare actriță — Marie Bell, la Comedia Franceză. Decor, estetică a spectacolului, pînă la urmă insignifiante. Dar cum să uiți, irumpe în amintire, gîfîie înfierbîntată, puterea poeziei, valul ei dezlănțuit, magic înstăpînindu-se pe scenă? Sălbatică foșnire de șerpi, în murmurul dicțiunii celei mai epurate. Se înfoaie versurile, fulgerînde în soare: exacte, ascunzînd tezaure de muzicale simetrii, — și în același timp elementare! Țipătul geniului, sub convențiile cele mai pompoase ale limbajului: geniu tînăr, și totodată bătrîn de înțelepciunea inimii, de o cunoaștere adîncă a lumii. Arcane freudiene, abise cu care se înverșunează modernii, sînt străbătute în săgetarea unei clipe, cu o siguranță

Scanned with OKEN Scanner

magistrală; declarația Phedrei, suprapunînd imaginea feciorului, a lui Hippolyt, peste aceea a tatălui, a lui Theseus . . .



FÜSSLI,
Hephaistos, puterea și forța înlănțuindu-l pe Prometeu,
mină de plumb și acuarelă
(1800—1810)

Geniul limbii, în primul rînd, — supremă eleganță și în același timp putere, ferină aproape, implacabilă în aruncarea replicii: apucînd ca o ghiară, crîncen, febril, și în același timp făcînd sufletul să exulte de o plăcere pură, cum nu poate dărui decît muzica. Te cuprinde o admirație nesăbuit geloasă, pentru acest uman

Scanned with OKEN Scanner

prodigiu, te asculți întrebînd — „Cum de e cu putință?" Ceea ce, probabil, n-ai întreba la Shakespeare, bunăoară, unde crezi că admiri puterea nudă a invenției, — geniul în spontaneitatea lui de *element:* putere nesociabilă, mai degrabă *naturală*. Aici, însă, totul proclamă, în tensiunea cea mai acută, civila experiență a travaliului riguros, asumat ca o zestre net *socială*. Creația, fie devastator patetică, nu anulează punțile unei esențiale tranzitivități. Geniul nu-l poți despărți, în clasicism, de această disponibilitate pentru marea disciplină. O fervoare imens exactă garantează frumusețea ultimă a operei: chiar cînd, ca în *Phedra* lui Racine, ea a avut curajul să coboare în atroce.

Invenție sau puritate a expresiei, Grecia nu ignorase această dilemă. Dacă îi detectam, mai înainte, tropisme sufletești de semn „romantic", acelea clasice, țintind spre un scrupul impecabil al rostirii, spre o constrîngătoare perfecțiune, sînt încă mai active în exercițiul curent al artei, în practica nemijlocită a culturii. Un public „format în întregime din cunoscători", spunea Renan despre acela al teatrului atenian. Solidar cu un astfel de public, cu audiența nemijlocită care era *cetatea*, artistul se știa înțeles fără nevoia de a brusca, fără a ieși din inerenta previzibilitate a temelor, a tiparelor constitutive. Gust delicat al căutărilor ce îmbogățesc un patrimoniu dat, mai atent la continuitatea vie a unui stil, decît la expresia violent personală: pînă într-atît, încît uneori, în loc să semneze cu propriul său nume, artistul se mulțumește bucuros să indice, drept semn de recunoaștere, doar că-i elevul cutărui maestru! Densitatea experienței grecești, belșugul ei salubru, presupun această articulare de eforturi care se compun vital, dincolo de nerăbdările originalității. Astfel pașii succesorilor se așternu, de obicei, pe cărările înaintașilor,

Scanned with OKEN Scanner

cu o satisfacție ce nu se lasă suspectată de epigonism: făcînd din continuitate un exercițiu de adaos lucid, artistul nu se teme că își va împuțina puterile de inovație. Grecia, dealtminteri, inovează cu mult mai iute decît toate civilizațiile antichității, mersul ei a rupt cu timpii placizi ai mileniilor orientale, — după un ritm care aduce istoriei o trepidație vivace. Cu o conștiință neumbrită de complexe, Helenul a ales versantul „clasic", nu fără a-i fi măsurat dificultățile. Semănat cu izbînzi pilduitoare, acest versant obligă la exerciții dure, nu la indolență. Avea s-o spună Valéry, tentat de aceeași opțiune, în veac modern, întîrziind asupra mereu actualei, inepuizabilei dileme: „A imita o artă așa de perfectă" — el se gîndea la un precursor ca dificilul Mallarmé — „costă mai scump decît a risca să fii « original »."

Departe de a se reduce la docile habitudini, ori la vreun virtuozism epidermic, scrupulul „finitului", al desăvîrșirii, este, în Grecia, o valoare care angajează profund. Biografiile sînt pline de amănunte edificatoare: în legătură cu *Panegiricul*, discursul favorit al lui Isocrate, anticii vorbeau despre un travaliu — redactare mereu precizată, mereu îmbogățită cu noi reflexiuni —, care ar fi durat zece sau chiar cincisprezece ani ! Demostene, autor nu de discursuri-eseu, ci de formidabile mașini de convicție, cu sens direct, cu efect teribil, decizînd de război și de pace, își muncea, și el, textele în nopți lungi, — drept care, un confrate persiflant îi spusese că „argumentarea lui miroase a ulei de lampă". Dar — semnificativ —, răspunzînd acestor bîrfeli, Demostene o face fără vreo vanitate de „autor", cu o conștiință impersonal gravă, umilă aparent și totodată grandioasă. Cine nu se pregătește astfel, cînd trebuie să apară în fața publicului său — explică Demostene —, înseamnă că arată „dispreț față de autoritatea poporului"; cine nu se pregătește laborios înseamnă că „ar

Scanned with OKEN Scanner

prefera să folosească, față de concetățenii săi, mai degrabă constrîngerea forței decît persuasiunea rațiunii". Înseamnă, așadar, — am continua noi relatarea plutarhiană — că perfecțiunea e o îndatorire socială; un test categoric pentru spiritul de dialog și respectul democrației. În veghea rafinat răbdătoare a nuanțelor, în care public și autori se întîlnesc, Hellada punea altceva decît un firav hedonism, de mortificatoare delicii subiective.

Valoare de dialog perfecțiunea, într-o civilizație a dialogului, a dezbaterii deschise, nu putea fi decît înțeleasă ca o linie de tensiune inteligibilă, ca o putere vie mediind între insul creator și public, între epoca de acum și acelea care au fost, sau vor fi. Ceea ce contrariază, bineînțeles, reprezentările înghețate ale academismului, sfruntata lui obișnuință de a trata desăvîrșirea ca un barem opac. Stă în natura cuvîntului — scria Isocrate, chiar la începutul *Panegiricului*, — să îngăduie multiple feluri de a înfățișa același subiect: stă în exercițiul puterilor noastre o suplă relativitate. „... Poți să faci mici lucrurile mari și să dai grandoare celor mici" (aluzie la Gorgias, la sofiști); dar poți, deasemeni, — libertate artistic mai imprevizibilă — „să expui în factură nouă vechile idei și să vorbești în factură clasică despre evenimentele recente". Totul a fost demult spus pe lume, — seriosul Isocrate, la 380 a.e., prevestea arbitrarul de simetrii al manierismului, jocul lui de măști printre stiluri istorice!

Dar dacă totul a fost găsit — cum parcă ar crede însuși Isocrate, nu e o rațiune să descurajăm: „trebuie nu să eviți subiectele de care alții au vorbit înainte de tine, ci să încerci a face mai bine decît ei". Și nu ca o acceptare resignată; căci tocmai acest accent formal, acest *cum*, care vine să corecteze inerția preexistentului, înseamnă încredere victorioasă în timp, în istorie.

„După opinia mea, toate artele și știința bine cumpănită a discursurilor ar face cele mai mari propășiri,

Scanned with OKEN Scanner

dacă i-am admira și onora nu pe începătorii dintîi ai acțiunilor, ci pe aceia care le-au realizat cel mai bine, pe fiecare din ele; și nu pe acei care caută să vorbească despre lucruri de care încă nimeni n-a vorbit, ci pe acei care știu să se exprime cum nimeni altul n-ar putea-o face." Greu de imaginat expunere mai tranșantă, ca într-un tabel de două ori simetric, a unei antinomii cu gravă pondere, cu arborescent ecou în istoria culturii europene. La o asemenea fundamentală despărțire dichotomică se pot raporta, rînd pe rînd, variațiunile romanticei și ale clasicismului. Strînse, aici, în aceeași frază, ca și cum s-ar deplia pe o linie de fracție, mediană, cele două opoziții paralele comandă o atitudine, atît în plan sincronic cît și diacronic. Invenție — calitate a expresiei, așadar; originalitate — perfecțiune. În fiecare din aceste perechi dichotomice, Isocrate alege coerent: în defavoarea invenției primordiale, dar pentru cea mai bună realizare, care actuează principiul în istorie; după cum, în plan sincronic, dezavuează prioritatea de materie, originalitatea, — optînd, în schimb, pentru unicitatea zicerii, pentru perfecțiune. Ca la contemporanul său, Protagoras, preocupat să combată mitul „vîrstei de aur", schema opțiunilor este, aici, în răspăr cu nostalgiile romantic-primordiale: istoria nu închipuie procesul de fatală degradare a unui nucleu originar; dacă, dimpotrivă, scrupulul desăvîrșirii, acest *cum*, care e ecuația variabilă a realizării, califică și dă sens unui *ce* indistinct, al materiei preexistente. *Cum*-ul perfecțiunii este acela al utilizării sociale, desăvîrșirea nu izolează estetist, ea devenind funcție a unei istorii deschise. A existat în civilizația greacă, atunci, la cumpăna veacurilor V și IV, un moment care ar fi putut prilejui o dezvoltare în sens tehnologic, nutrind încredere aurorală în progres, și în istorie ca faptă rațională. Citînd asemenea indicii de ideal și sensibilitate — Protagoras inventase pînă și un dispozitiv, un fel de periniță care să protejeze creș-

Scanned with OKEN Scanner

Jean-Auguste Dominique INGRES,
Schiță de compoziție mitologică.

Scanned with OKEN Scanner

tetul hamalilor —, Pierre-Maxime Schuhl vedea în ele ca o amorsă precoce la o originală Epocă a Luminilor. Isocrate, care păstrează, în plan politic, poziții rezervate, dacă nu conservatoare, nu poate, în ilustrul *Panegiric* al Atenei, să nu se împărtășească din impetuoasa dialectică a acestei culminații ateniene: din magnifica ei deschidere de perspective.

Nu pentru o pură geometrie de concepte, nu doar pentru o plăcere a opozițiilor simetric arhitecturate, ne oprim astfel, îndelung, asupra înțelesurilor unei fraze. Deși aici, în paradigma care e Hellada, raporturile apăsat simetrice între atitudini sînt un destin profund, fac parte din lizibilitatea suverană a acestei experiențe. Nu numaidecît *clară*, în sens plat, cu literalitate empiric, ci *de văzut* pentru ochii spiritului, mereu penetrabilă în cristalul ei multiplu, Grecia ni s-a impus astfel, ca un continent în care logicul își proclamă o *inerență obiectivă*. Un continent, o lume, unde arhitectura cugetului pare cu atît mai mult inepuizabilă, cu cît face loc, în simetriile ei lăuntrice, unui simț de necesară relativitate. El înflorește neașteptat, în spațiul vieții contemplative ca și în confruntările pragmatice, — textele sînt pline de exemple. Cînd la Olympia, bunăoară, la solemnitățile panhelenice, ambasadorii rhodieni se semnalează prin ostentația unui fast efeminat, iar spartanii răspund printr-o apariție frustă, în haine țărănești grosolane, un filozof ca Diogene sistematizează astfel provocația: „Deopotrivă de zadarnici, și unii și alții". Dar o întîmplare privindu-l pe însuși Cinicul — citim în celălalt Diogene, Laerțiu, colectorul de anecdote — are o morală asemănătoare. Căci intrînd în casa lui Platon, pășind anume, plin de noroi pe covoarele somptuoase, el i-ar fi declarat: „Calc în picioare orgoliul lui Platon". La care, acela a replicat:

Scanned with OKEN Scanner

„Da, însă cu un alt orgoliu". Simetria a devenit aici un instrument de relativizare a ambițiilor trufașe, ea pedepsește abuzul, fie sybarit, fie auster.

Dar nu o asemenea pedagogie punitivă e prioritar eficace, în relativitatea grecească. Ci o alta, generos constructoare, pe ample lungimi de undă ale timpului istoric, pedagogia care a creat însuși *conceptul dinamic al culturii*. Ei, Grecii, ne-au dăruit această înțelegere a culturii, ca gest formativ, nu doar ca simplă acumulare de cunoștințe. Superba, funcționala perfectibilitate pe care o presupune *paideia* împinge una către alta noțiunile neîmpăcate; scoate creația din finitudinea unui moment originar, aruncă acest soare gelos în arcul unui neîntrerupt destin — într-un *continuum* pururea pulsînd de întrebări, ca de tot atîtea reiterate începuturi. Invenția și transmisia, în actul de cultură, au devenit fețe ale aceleiași creativități. E, desigur, semnificativ că o carte despre educație, cum e cunoscuta *Paideia*, a unui eminent studios, Werner Jaeger, poate realiza totodată cea mai organică istorie a spiritului grecesc, a valorilor lui supreme, de la Homer la Aristot.

Răstorn în timp balansul acestor simetrii antice, în cupa unei epoci de exclusivisme. Incitant — la pragul dintre Vechiul Regim și revoluțiile ce-i urmează — să regăsești, ca un avatar al istoriei însăși, acest sens de helenică relativitate; al istoriei obiective, care îl implantează, curios, în destinul unor lucruri ce păreau să-l refuze. Întrezărisem înnodarea de romantism și clasicism în concretul antichității. Iată acum această antichitate, memoria ei activă, înnodînd firele celor două curente, în momentul cînd romantism și clasicism nasc din nou pe firmamentul european, negîndu-se și totodată compunîndu-se inextricabil. Însăși succesiunea cronologică e elocventă, jocul articulațiilor prin care se

Scanned with OKEN Scanner

efectuează și verifică această mutuală determinare. Poetica sublimului, în Anglia, la fel cu mișcarea germană *Sturm und Drang*, se ivesc în secolul al XVIII-lea, *înainte* de valul european al neoclasicismului; căruia, după 1815, peste tot, îi *succede* marea ecloziune romantică. Vestit încă mai devreme, cultul neo-clasic al antichității își sărbătorește totuși apogeul și își recită trufașa liturghie între două ofensive romantice, — care îl cuprind în acolada lor fierbinte. Dincolo, așadar, de absoluitatea unui prea simplu antagonism, între entități irevocabil adverse, aceste serii artistice se pregătesc una pe alta excluzîndu-se, și se alungă pasionat cînd se îmbrățișează. Totul îndeamnă la o considerare conjugată a acestor mișcări în istorica lor interacțiune; urmărind lanțul de respingeri și nostalgice apropieri, care preface un binom abstract într-o fraternă vrăjmășie.

Răsăriți dintr-o comună istoricitate, din ambianța de gîndire a Iluminismului, frații inamici par cîteodată să-și arunce unul altuia, ca într-un zig-zag provocator, măștile propriei identități. Ispită care-i mai mult decît un răsfăț dezinvolt din partea studioșilor, amatori de substituiri paradoxale pe seama materiei istorice — Paul Jamot, odinioară, propunînd, de pildă, o asemenea ecuație: Ingres, „romanticul", nerăbdător să deformeze muzical, să aducă manieristic entorse realului; Delacroix, în schimb, mai capabil de virtuți ale clasicismului, de impersonalitate și stăpînire robustă. (El, tocmai, pe care dogmatismul neoclasic îl acuza că pictează precum o „mătură beată!") Nu un astfel de svelt *ricochet* al clasificărilor, printre personalitățile rivale, poate da însă măsura compenetrației efective, ce se produce, între neoclasic și romantic, pe ansamblul fenomenului. „Reflexiunile lui erau reverii frigide", avea să declare Füssli, în 1820, despre Winckelmann, cu o notă de amară decepție, după ce în tinerețe îl tradusese. Și, totuși, zeloasa exacerbare de raționalism, care fusese

Scanned with OKEN Scanner

proprie programului neoclasic, se vede azi racordată, din ce în ce mai mult, la iraționalitatea expresă a romanticei. Pînă într-atît, încît, în disputa de identități dintre frații inamici, în schimbul lor de ipostaze, unul, cel mai intempestiv, ajunge să absoarbă virulența rece a celuilalt. Pentru Giulio Carlo Argan — într-o sinteză recentă, l'*Arte Moderna* —, însăși indiscutabila tensiune care a existat între Delacroix și Ingres se petrece înăuntrul atitudinii romantice; „nu e opoziție dintre clasic și romantic, ci divergență asupra semnificației istorice a idealului romantic". O „divergență de perspective istorice", nu de ideal, o disjuncție de opțiuni în cîmpul marelui patrimoniu: urcîndu-și în trepte justificarea, una pînă la Rafael, alta pînă la Michelangelo. În ochii ilustrului teoretician, ciclul istoric al artei moderne își are începutul, convențional, pe la 1770, prima sa fază fiind romantismul; în care romantism, la lumina unor concordanțe de sens, deloc neglijabile, speculația profesorului Argan înglobează și neoclasicul: „Se poate deci afirma că Neoclasicismul istoric nu-i altceva decît o fază a concepției romantice despre artă."

Asta, tocmai pentru că — argumentează Argan — „artiștii neoclasici asumă de fapt, în raport cu arta clasică, o atitudine net romantică". Oricît reverența și zelul lor antichizant ar încerca s-o smulgă deznădăjduit timpului, lumea clasică rămîne, la ei, *istorie încheiată*, ce nu continuă în prezent; o lume care valorează ca model, în felul unui imperativ categoric, dar nu ca premisă contingentă, într-o continuitate concretă. „Asumarea clasicului ca model nu întărește continuitatea istorică între antic și modern, o anulează. Barocul mai este o *dezvoltare* a culturii clasice; întoarcerea la purul clasic trunchiază dezvoltarea." [. . .] „Clasicul e propus admirației și imitației [. . .], dar nu constituie un precedent istoric care să poată avea o urmare în prezent."

Scanned with OKEN Scanner

Acesta e — incisiv formulat de Argan — „non-istorismul neoclasic"; operînd în costume istorice, — și tocmai de aceea, adăugăm, semnificativ ca vastă iluzie a unei epoci. De regăsit și în plan civil-politic, ea a făcut din Revoluția Franceză — cum observa Marx — un sublim *travesti*, „în costume romane și cu fraze romane". Instalați în spectacularul acestor analogii, drapați în gesturile eroice ale modelelor plutarhiene, făptuitorii Revoluției își purtau astfel interesele lor limitat contemporane, ființa și pasiunile, „la înălțimea marii tragedii istorice". Să ne amintim — în *Optsprezce Brumar al lui Ludovic Bonaparte* — pagina magistrală a lui Marx: „Tradiția tuturor generațiilor defuncte împovărează ca un coșmar mințile celor în viață. Și tocmai atunci cînd par preocupați să se transforme pe ei și lucrurile din jur, să făurească ceva ce n-a mai fost, tocmai în asemenea epoci de criză revoluționară oamenii invocă temători ajutorul spiritelor trecutului, își însușesc numele, devizele de luptă, costumele lor, pentru a pune în scenă noua piesă a istoriei universale în această travestire venerabilă și cu acest limbaj împrumutat."

Acest șamanism la scara unei revoluții, această invocare a marilor morți au servit, „coșmarul" a cristalizat în istorie tranșantă. Romantică — dacă se vrea —, prin iluzoriul ei, prin nostalgia unei lumi de absolut, la milenii îndărătul nostru, viziunea „non-istorică" definită de Argan în coordonatele neoclasicului nu putea proiecta viitorul, ca durată continuă, organic articulîndu-se. Dar fenomenul de falsă conștiință istorică pe care-l reprezenta neoclasicismul intra, totuși în logica unor funcționalități ineluctabile; ca și cum, atunci, anume, istoria cea mai brutală, mai febril imediată, ar fi avut nevoie pentru a-și realiza propria incandescență, să se înfășure, uimită, într-o rece himeră.

Scanned with OKEN Scanner

Himera antichității putea predispune la o uimire care meduzează. Peste mediocritatea admirațiilor confortabile, exhumările arheologice stîrniseră deja, la mij-

FÜSSLI, *A doua alegorie a picturii*, peniță și cerneală brună peste mină de plumb (1777)

locul veacului XVIII, geniul fantastic și precis al unui artist ca Piranesi. Geniu savant, polemizînd cu ficțiunea unei Grecii ideale și totodată intuind incomparabil, cu o putere fascinatorie, grandoarea zidirii antice. Romantism vizionar, operînd suveran în scrupulul recognoscibilului și al exactității, în pasiunea robustă a descripției? Mă tem că tipologiile acceptate rămîn aici grav

Scanned with OKEN Scanner

inaderente. Intensitatea melancoliei piranesiene, încărcătura ei aproape mediumnică recuză, ca pe un columbar meschin, previzibilul din orice clasificare.

. . . Deşi geniul său dă tîrcoale mormintelor: sarcofage, ruine, — cine n-a simţit privirea pe care marele gravor o coboară în hăul unei bolţi, în cupola fără memorie, rămasă suspendată pe picioare ca de elefant, la Villa Adriana? Poate Capela Canope, grea de milenii, poate un craniu căzut aici, în peisajul acestei halucinaţii, dintr-o ordine de existenţă ce ne scapă; despicat, pentru noi, de fulgerul secret al unui arheolog, care e mag de *fantascienza*. Cum, în *Carceri d'invenzione*, deasemeni, în seria *Închisorilor* sale, delirant monumentale, spaţiile acuză, uneori, precoce, un industrialism de *fantascienza:* aceste cuşti, între mausoleu şi Sing-Sing cuprins de vertij, devenind cosmic vaste, cu *pont-levis*-uri ameninţătoare şi cabluri de care s-ar putea spînzura tot universul; şi scări fugind la nesfîrşit, cînd drepte, cînd încolăcindu-se în culbec, în jurul unor stîlpi rotunzi, cu bolţi semicirculare, coşmarul rămînînd totuşi esenţialmente *roman*, — decorul arheologic documentînd monstruosul premoniţiei. Arheologia dă *stilul* ei teribilului şi fantasticului*. Pe faţada calm orgolioasă a clasicismului s-au prins, de nedeosebit, neliniştile sinistre. Aidoma, pe trunchiul zidăriei din *Carceri*, al stîlpilor neasemuiţi, vezi, înconjurîndu-l, ferm articulate, enorme inele metalice; ar vrea parcă să fixeze aici, în caverne, flote întregi, tîrîte, legate după sine,

* S-a spus că, obscur — de atîtea ori —, căutăm în arheologie nu numai trecutul, dar şi viitorul nostru. Pe vremea lui Piranesi, un pasionat de monumente şi inscripţii, abatele Capmartin de Chaupy, umblase îndelung, călare pe un căluţ, şi el anticar — căci nimerea singur ruinele —, pentru a identifica, în trei groase volume, casa de la ţară a lui Horatius; şi se contopise atît de intim cu autorul său favorit, cu poetul moderaţiei şi al *otium*-ului, încît putea regăsi în el, cu citate exprese, pînă şi Revoluţia Franceză!

Scanned with OKEN Scanner

de vreun Poliphem nimicitor, răzbunîndu-se pe întreaga speță umană; ori, poate, de un Gulliver malign, dintr-o scară de existență nebună.

Fastuoasă demonie a imaginarului, ea răscolește, jucîndu-se, tot dicționarul de forme al clasicității: *Capriciile* amestecă, în planșele lor, emfază și infinită delicatețe, în părțile suav blonde; nervozitate a trăsăturii și luxurianță. Afin, pînă la un punct, cu spumegarea inventivă, pînă la bravură, a unui geniu decorator, venet și el, Tiepolo, ornamentalismul vestește, aici, s-ar spune, că-și va ieși din limite: se „naturalizează" în sălbăticie, exuberanța decorativă devine brută amenințare. Una din planșe, *Resturi de sacrificii și cranii umane*, e clasicizant compusă, din detalii care cresc într-un fel de tabernaclu ondulat, cu margini de scoici: te-ai gîndi, pentru o clipă, la acelea de pe fațada de la Scuola di San Marco și la atîtea altele festonînd, vioi senine, edificii venețiene. Însă pitorescul alegru a virat spre oroare, un fior îl cheamă pe Goya, imaginile lui de război cu victime ignobil ucise; dintr-o decorație de măști, simpatic exotizante, cum inventase Barocul, ne trezim într-o Amazonie feroce, cu capete prinse în pari. Deasupra unei fîntîni ornamentale, o țeastă goală, cu perii zburliți, — mi s-au năzărit în amintire imagini de nesuportat, pe care le descoperisem în unele muzee etnografice americane: un sac încrețit în care trebuie să recunoști, micșorat ca o nucă, un biet creștet uman, de adversar pe care primitivii îl reduc astfel prin uscare, după rețete speciale, cu nisip arzător pe dinăuntru! Exuberant, spațiul se răsucește baroc, în această planșă piranesiană, ca într-o jerbă de ofrandă; dar nu pot uita, pe lîngă stînci, arhitecturi, pe lîngă vegetația palmiformă, un arbore, ca un țăruș pregătit pentru suplicii. Ofranda e, mai degrabă, o expiație — pentru bucuriile Veneției, pentru un întreg ev de visare radioasă.

Scanned with OKEN Scanner

Acum visul descarcă adînc de angoase, un *Capriciu cu șerpi* epuizează substanța unui viitor Gustave Doré, — dar cu infinit mai bune mijloace, cu o precizie suplă, fără aplicație industrioasă. Oricum, colcăirea de șerpi e dantescă, romantică în sensul cel mai vast, ieșită complet din acea „măsură" pusilanimă, care se crede, abuziv, semnul de recunoaștere al clasicismului. Cu toate că reperele imaginii, conotațiile ei de recuzită, aparțin încă arheologiei romane, se păstrează în spațiul clasic al Mediteranei: un promontoriu surmontat de o rampă, pinul care-și desface umbrele într-o armonie de cercuri, un sarcofagiu înflorind de ghirlande sălbatice, agățat ca o tribună pentru vreun singular Stylit. Dar, chiar dacă încolăcindu-se decorativ, în buchete baroce, oroarea a contaminat indelebil ficțiunea. Printre șerpii care atîrnă, cînd fasciculați, cînd în torsadă, o paletă, jos, emblematic așezată, este și ea ca limba unui monstru.

În locul paletei, pictorul ține în mînă o mască, indicînd libertatea substitutivă pe care-o mijlocește arta; și pentru că e totuși „un om în lume", se sprijină pe un glob terestru, — într-o Alegorie a Picturii, din 1777. Dar autorul, Johann-Heinrich Füssli, a încercat să figureze aici un înțeles mai radical, — însăși eliberarea imaginației prin mijloace extreme. Ar fi — ne asigură comentatorii — explicația grozăviei la care se supune artistul: căci îl vedem ghemuit sub lucrarea unei maștere care se pregătește, cu ciocanul în mînă, să-i înfigă în creștet un cui. Trepanația, servind ca metaforă de purificare a spiritului, ar găsi un precedent biblic, în Vechiul Testament. Dar și la Roma, o operație de sorginte magică trecută în ritual solemn — documentar atestată — voia, tot astfel, pentru templele cetății, — neîndoielnic, pentru marele sanctuar al lui Jupiter de pe Capitoliu — ca fiecare an adăugat să se mar-

Scanned with OKEN Scanner

cheze printr-un cui bătut în carnea zidului. Indiciu în sprijinul cronologiilor, și mai ales imagine a timpului parcă înșurubat tenace, cu anume violență, în opera construită a oamenilor. Așa cum — arăta Giuseppe Lugli — în fundația de travertin a unei ambițioase statui ca *Equus Domitiani*, săpăturile au găsit, depuse în scop magic — *telesma*, cu o vorbă greacă —, vase care-i induc în eroare pe arheologi, căci sînt anume arhaizante; parcă pentru a multiplica durata pe care o închid în ființa construcției.

Nu i-au asigurat viață lungă strașnicei ecvestre, — lovită de *damnatio memoriae*, care a pedepsit crimele Împăratului. A rămas, mărturisitor, doar un gol printre dalele Forului, — acolo unde creștea postamentul enorm . . . Dar dacă ni se păstra, ar fi putut stîrni, probabil, stupoarea meditativă dintr-un alt desen, tot de Füssli. E o imagine, sanguină și laviu, de la Roma, de pe la 1778, — *Artistul răscolit de măreția ruinelor antice;* înspăimîntător mari, ruine de sculpturi — cum le vedem și astăzi — adunate pe Capitoliu, laba zeească a unui picior de marmură, pierdut pe pămînt de un Apollo uriaș, lîngă o mînă de bazileu nemăsurat, cu degetul arătînd spre înalt. Bombasticul dimensiunii colosale bîntuise amurgul romanității — Imperiul tîrziu fabrica în serie asemenea oficiale efigii, chiar cu un element interșanjabil —, pe trupul ilustru al monarhului, ca pe o gigantă păpușă, fixîndu-se uneori, după nevoie, alt creștet. Acela așa zis, impropriu, al lui Constantin, mai degrabă al lui Constanțiu II, de o fixitate inumană — putere siderată de ea însăși —, stă în Palatul Conservatorilor, lîngă mîna din aceeași statuă, desenată de Füssli. El se oprește, însă, în desen, la a monta într-un singur ciorchine compozit, ascensional ca un trofeu, laba piciorului gigant și, pe o consolă, pumnul strîns, exclamația lui pietrificată. Sub semnul căruia, prăbușit într-un vertij contemplativ, artistul,

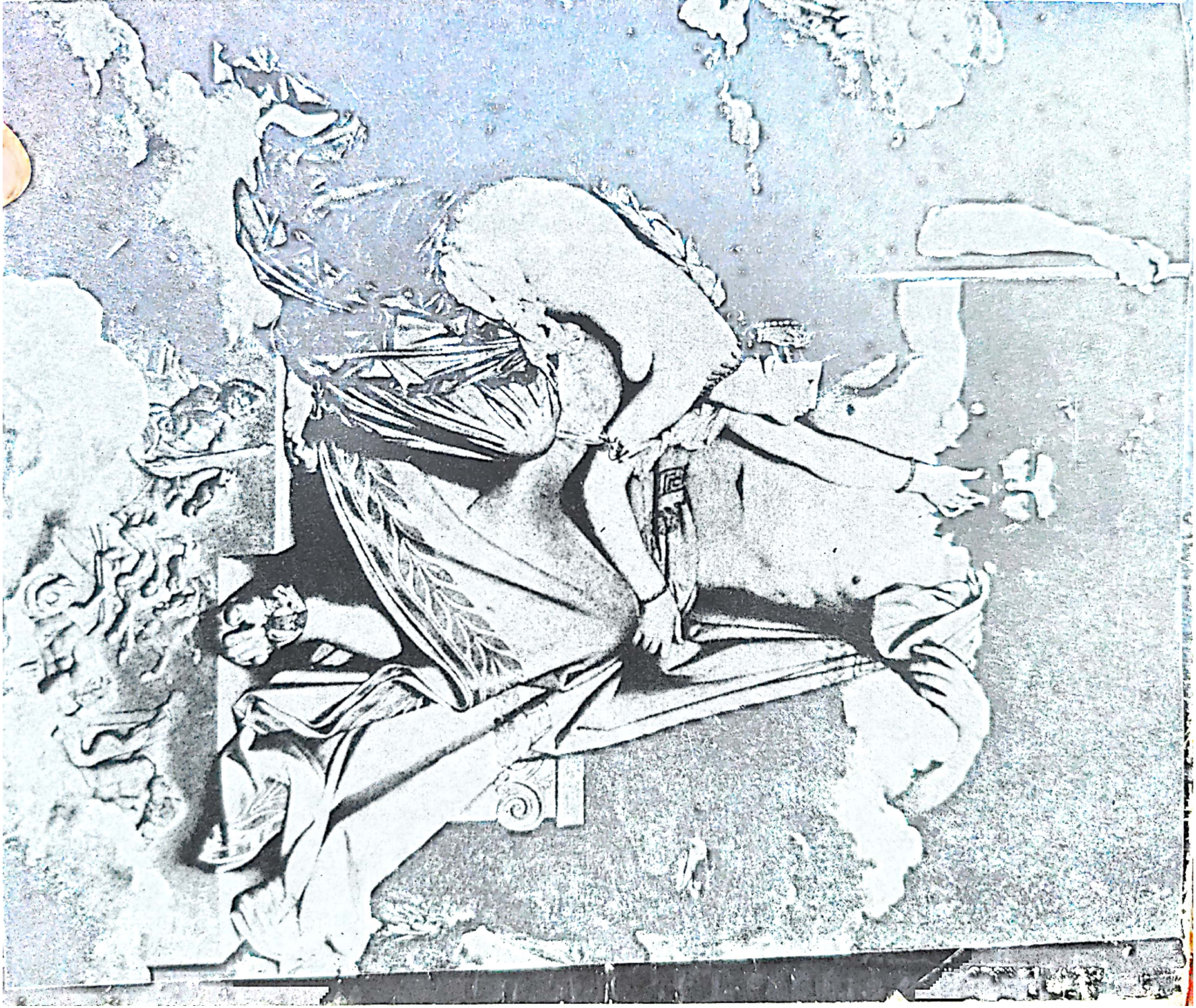
Scanned with OKEN Scanner

cu fața rezemată într-o mînă, cată parcă a sprijini, cu cealaltă, povîrnișul de marmură al tălpii teribile. Cuiul din țeasta pictorului, plesnitura sublimă a imaginației e, aici — în această uitare a cugetului, pironit de relicvele care au traversat istoria, venind ca dintr-un absolut al urieșeniei fără de timp, după ce au concentrat-o hipertrofic. O istorie vuind de sînge, tumefiată de ambiție, — nu era acest braț imperial, acest pumn cît o stîncă, însuși gestul dreptei care, singur, decide de viață, într-un amfiteatru imens, suspendat în sufocantă așteptare? Era gestul dominației inflexibile, care însă, iată, spălat de valul mileniilor, răsare către noi ca semnul grav al unui *memento*. Metamorfoza a izbăvit aceste pietre, le-a desfăcut din mîzga de nedemn și derizoriu a flateriei curtenești, — care împingea la supralicitarea dimensiunii: azi le citim mai pure, ca pe o plajă de absolut, care, dacă s-ar putea astfel spune, le „inocentează".

O stranie inocență în carnalitatea anatomiilor, — masivul lor de piatră pare azi dincolo de trufia nemăsurii. Cu degetele ei senzual rotunjite, palma piciorului uriesesc ar putea fi, fără blasfemie, un altar planturos și candid: acela spre care, în desenul lui Füssli, se întinde, cerînd protecție, artistul. Factura lui, însă, ca desenator, era prea fibroasă, pentru a face sensibil acest destin de puritate în opulență. I-ar fi trebuit ceva din simțul neobosit, asiatic, al detaliului, care pulsează la Ingres, în amplexiunea oricît de vastă a traseelor. Ingres care, într-un tablou datat Roma 1811, ne pune în fața unei forme astfel gigantizate, torsul lui Jupiter șezînd, încît preface într-un mugure gracil silueta de alături, trupul unduioasei Thetis. Citită pe această massă atletic odihnitoare, captația pe care o încearcă Nereida pare cu atît mai insidioasă, — ca un urcuș melodic alungit, în care degetul ei atinge în treacăt pe acela al Olympianului; liniile clătinîndu-și mîngîietor havuzul în fața trunchiului

p. 133
INGRES, *Jupiter și Thetis*, 1811, Musée Granet, Aix-en-Provence.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

pp. 134, 135
INGRES,
Le bain turque (1863–1864);
Oedip şi Sfinxul (1804),
Musée du Louvre.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

zeesc, larg ca o stîncă. Dincolo, însă, de programul ei ilustrativ, și de recuzita unor adaosuri — vulturul, o figură zburînd —, compoziția, oricît de voită, respiră un fel de ingenuitate a cantității. Cu o coamă umbros gorgonică și nu știu ce aer de bandit romantic, în obraz, acest Jupiter rămîne aproape bonom; într-atît, zămislit la Roma, un astfel de tablou a încorporat ceva din vocea uriașelor relicve. Mai mult decît prin precizia caducă a unor aluzii decorative — relieful sculptoric de la baza tronului, inspirat de reconstituirile lui Quatremère de Quincy —, antichitatea, pe care Ingres o avea aici, sub ochi — în Roma atîtor măreții prăbușite —, își spune cuvîntul în ireductibilul ficțiunii: în această grație obscură a cantitativului. *Le Bain Turc* e încă departe, mai sînt vreo cinci decenii pînă la suava magnificență carnală din acel Borobodur european, pînă la belșugul lui fără menajamente, — acea apoteoză a consimțirii la cantitativ, umilă și teribilă totodată. Dar ce senzualitate a detaliilor — încă de pe acum, în această mitologie care se voiește olympiană —, ce aplicație a ochiului care individualizează, pînă la ultimul deget de la piciorul gras al zeului! Comentatori ca Pierre Schneider — cu ocazia *Retrospectivei Ingres* de la Petit Palais — redescopereau asemenea detalii, cu un curaj modern al candorii. Însă îndărătul lor — al acestor degete, bunăoară, autonom și gelos vitale —, eu aș ghici tiparul secret al altei imagini; titanica talpă de marmură, senin imperioasă, dintr-un muzeu arheologic de pe Campidoglio.

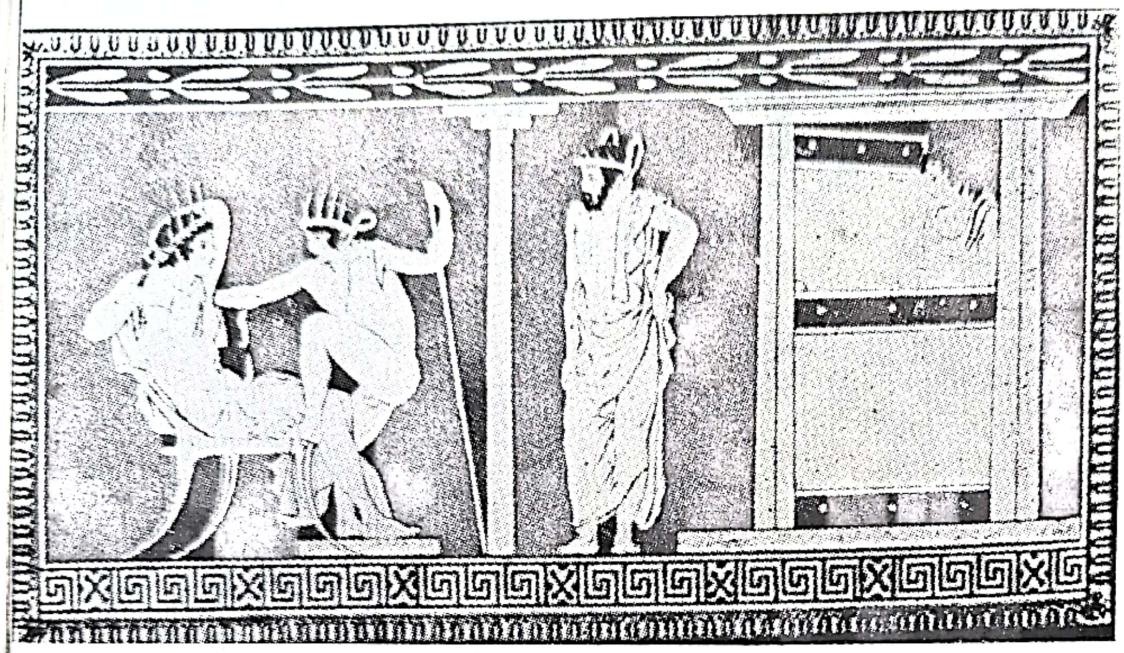
Mintea activă, opusă placidității, putința mișcării neașteptate în cîmpul asociațiilor, erau, pentru cultura Iluminismului, obiect de predilectă valutare: „En quelque genre que ce soit, il vaut encore mieux être extravagant que froid", spusese Diderot. Acestui tip de activitate mentală, revendicat ca un ideal intelectiv — e un

p. 137
INGRES, *Visul lui Ossian* (1812–1813),
Muzeul « Ingres »,
Montauban.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

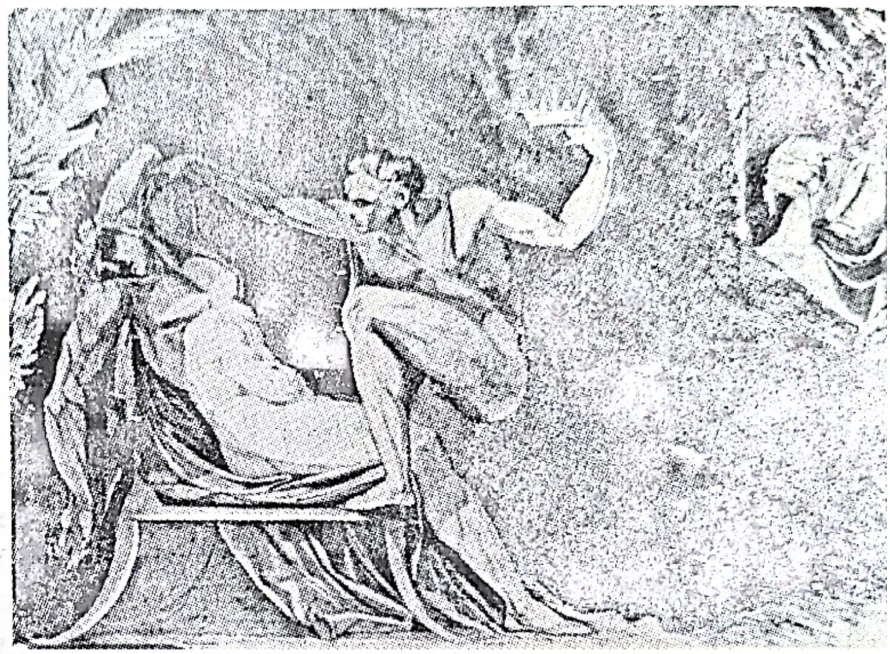
mai mare merit să legi între ele idei depărtate decît idei învecinate, arăta Hutcheson—, secolul al XVIII-lea



englez îi găsise o justificare articulat filozofică, probîndu-i interesul în reflexiunea estetică. Efortul lui Hogarth, de „Analiză a Frumuseții", o presupunea, — pledoaria lui pentru varietatea sinuoasă, angajantă, a liniei care asociază perspicace și animă. Cît despre conceptul însuși al acestei agerimi, *wit* pe numele englezesc, studioșii l-au relevat încă în elaborările filozofiei din veacul anterior: la Hobbes, însemnînd succesiune rapidă a ideilor, direcționată, — „viteză a imaginației".

Miezoasă formulă, parcă anume făurită pentru Füssli ! Ca nimeni altul, în veacul său, helvetul transplantat în cultura engleză o ilustrează, această „viteză a imaginației". Diversitatea preocupărilor lui, de intelectual, de literat și de pictor, neprevăzutul transpozițiilor pe care le îndrăznește, fac din el o punte sinergică,

între culturi și climate. Cine s-ar fi gîndit că *Hamlet* ar suporta să fie transportat în Grecia, că otrăvirea



p. 138
Vas grecesc, cu figuri roșii, British Museum.

p. 139
FÜSSLI,
Regele Danemarcei otrăvit de fratele său în timpul somnului (1771)

bătrînului rege, de către Claudius, s-ar acomoda cu gestica unei scene cu figuri despuiate, de pe un vas atic? Gert Schiff l-a identificat, monografistul cel mai autorizat al lui Füssli, — vasul inspirator, azi la British Museum, fusese reprodus în lucrarea lui Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton* (Naples, 1766—67, II, pl. 32). Desenul lui Füssli, compus la Roma, în 1771, reia explicit, de pe vasul grec, schema compoziției și atitudinile personajelor; care poartă, însă, veleitatea unui alt înțeles, cu mult mai elevat decît acela, frivol, al originalului. Căci nuditatea „ideală", pentru a vorbi în termenii canonici ai neoclasicismului, ca și vîrsta eroic tînără, pe care artistul i-o atribuie ucisului, răspund, oricît de insolit, unei lecturi sublime a textului: dezvol-

Scanned with OKEN Scanner

tînd nu literalitatea situației shakespeariene, ci nucleul unei analogii mitologice: „Un rege așa de bun, care îi era acestuia, ceea ce Hyperion îi este unui Satyr": „*Hyperion to a Satyr*". Ca să traducă această ipostază, Claudius, cu gest aproape dansant, împresură, așadar, — între criminal și lubric — somnul titanului solar; într-o metaforă shakespeariană, Füssli implică un scenariu alegoric. Contestabila, imoderata helenizare, departe de a fi o inerție stilistică, vine dintr-un tumult de perspective; dintr-o lectură paradoxal romantică.

Printre vrăjitoare sever drapate, ca o cunoscută Hestia dintr-o statuă de stil sever, el însuși, spectru statuar, ațintind ivirea unui cap cu cască — „Teme-te de Macduff!" — care iese din beznă gros, ca o căpățînă de Vitellius, altădată scuturîndu-se de vînturarea iasmelor în poza falnică a unuia din Dioscurii de pe Montecavallo, — acest Macbeth s-a mutat în Sud. Astfel ni-l arată desenele füssliene, compuse la Roma, unde „clasicizarea" — mai mult decît reflex al unei contaminații — operează ca un exorcism. Căci nu seamănă cu un efect de „aclimatizare" stilistică, ferma claritate, de bornă mediteraneană, cu care eroul se așează pe sine la hotarul straniilor cețuri. Și nu e doar cazul lui *Macbeth*, ci și al altor întrupări de poezie shakespeariană, care-l bîntuie pe Füssli la Roma. Sîntem departe de curiozitatea rezervată a unor misiuni de recunoaștere pe teritorii străine, — acest septentrional trăiește, la Roma, întîlnirea culturilor ca o coliziune patetică.

Venise în Italia ca un herald al culturilor nordice. Pruncul Füssli fusese finul idilicului Salomon Gessner, emblemă de germanism bucolic, tînărul studios, prieten fervent al lui Lavater, evoluase apoi în orbita lui Herder, nu-i fuseseră străine ideile aceluia despre germanitate, ca alternativă viabilă la universalismul clasic; în temeiul unor

Scanned with OKEN Scanner

asemenea speranțe, mentorii săi îl îndreptaseră spre Anglia, intermediar prezumat între două mari literaturi; acolo, participase vivace la atmosfera de idei, se lăsase impregnat de suflul marelui teatru — era momentul Garrick. Cînd s-a decis — pentru a adînci studiul picturii — să întreprindă lungul său voiaj italian, Füssli stăpînea o experiență remarcabil largă de cultură septentrională. Aventura acestui spirit în spațiul sudic e relevantă, dincolo de înțelesul ei personal. Nordul e adus spre Sud, ca să fie, într-un fel, reinventat. Căci nu e vorba de reminiscențe, dictate de similitudini în decor, de scena balconului, unde Romeo, îmbrățișînd-o pe Julieta, rămîne într-o suspensie vertiginoasă, care vine din Michelangelo și-l anunță pe Daumier; de Caliban și Trinculo din insula „Furtunii" care, la rigoare, ar substitui spațiul italic. Dar năvălesc în orizont solar, chemate de penița lui Füssli, fantasme de pe versantul ireductibil nordic al continentului shakespearian; Richard al III-lea, înfățișat înainte, la Londra, ca ilustrația didactic hogarthiană a spectacolului cu Garrick, își zbate acum temerile întins ca un erou pe un rug, înconjurat de palpitul spectrelor; în fine, a venit la Roma să expire — în unul din cele mai frumoase desene — năluca descărnată a regelui Lear.

A venit, totodată, la fel cu alte umbre shakespeariene, ca să se împărtășească din sublimul Sixtinei. Cei șapte ani ai perioadei lui italiene fuseseră, pentru Füssli, anii unei conversiuni michelangiolești. Fostul adept al lui Winckelmann își corectează repede prevențiunile pe care acela i le inculcase, împotriva dezlănțuirilor sublim energice proprii lui Michelangelo; la scurt-circuitul unui contact direct, al întîlnirii cu capodopera, se produce în sufletul lui Füssli incendiul unui entuziasm pe care nimic nu-l va stinge. „Ce flacără și ce furie conținută în acest om!" îi scria Goethe lui Herder în 1775, de la Roma, definind impresia sezisantă pe care i-o pro-

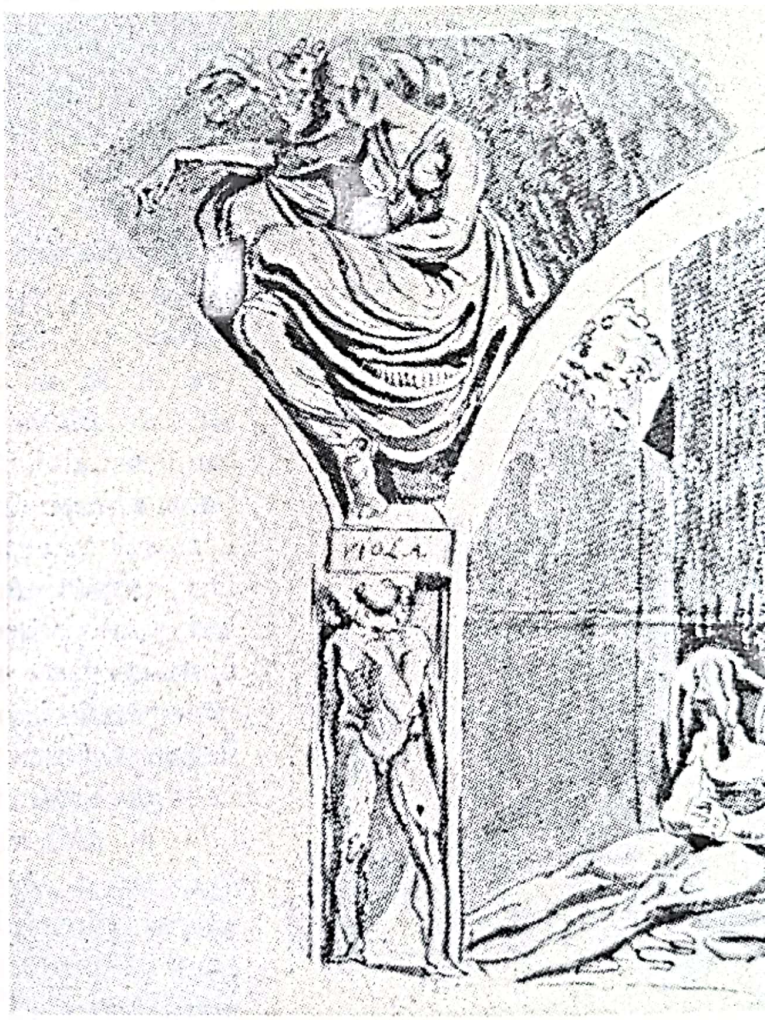
Scanned with OKEN Scanner

vocase Füssli. În această explozivă pregnanță fűsslianã, se va regăsi perpetuu, întreținînd-o, stimulînd-o, însăși văpaia înaltă a admirației pe care pictorul i-o poartă lui

Michelangelo. Care-l marchează indelebil, în scriitura formelor, în dinamismul nepotolit. Dar Shakespeare nu urma doar, prin Füssli, să fie convocat la o subterană comuniune cu Michelangelo, în secretul expresiei, unde se înrădăcinează stilul. Convergența ar fi urcat chiar, într-un proiect din anii 1777—78, pînă la apostazia unui triumf care să se petreacă în tiparele Sixtinei. O

Scanned with OKEN Scanner

amplă sală, spre gloria marelui Brit, recompune, amănunțit, în acest proiect, plafonul Sixtinei, — suindu-i în lunete pe Ariel și Caliban, pe Goneril și Lady Mac-



pp. 142, 143
FÜSSLI,
Regele Lear;
Noaptea regilor
(1777–1778)

duff, ba chiar pe Olivia sau Malvolio. În structura michelangiolescă, adesea cu un scrupul al *d'après*-ului în tratare — Edgar din *Regele Lear* devenind, bunăoară, un spăimîntat *ignudo* —, se instalează, clasată repertorial, populația lumii shakespeariene. Nu lipsesc, în niciunul din ansambluri, episoadele sezisante, fără pedanterie, cu inteligență decorul alege raporturile literar

Scanned with OKEN Scanner

esențiale, — într-o semilunetă e ucis Duncan, în alta se alătură armonios Ferdinand și Miranda. Printre profeți, melancolic, Prospero; deznădăjduit, regele Lear, — purtînd în brațe cadavrul fiicei iubite. Iar în locul întrupărilor de înțelepciune feminină, au apărut — triplă Hecate — vrăjitoarele; în fine, în atitudinea neîndoielnică a unei Sibile, veghiază somnambulă Lady Macbeth.

Nu e o schimbare doar de poetică, este o schimbare de ierarhie morală. A-l gîndi pe Shakespeare dublînd Sixtina nu este atît o substituție profană a *Bibliei*: este un fel de a spune că geniul posedă, el, divinitatea, pe care Michelangelo o exaltase în acel loc sacru al catolicismului. Ceea ce înseamnă, de netăgăduit, a anticipa idolatria romantică a geniului, conștiința de orgolioasă demiurgie de care se va prevala romantismul. Dar, dispunîndu-ne înspre viitor, surpriza acestui proiect țîșnește înspre el în fuzee, ca *Satanul* miltonian, dintr-un desen al lui Füssli, — înaripat, însă zvîrlit spre înalt parcă de o forță a inerenței lui gravitaționale: nu fără a ne întoarce, așadar, înspre straturile dense ale unei alte istoricități, mai vechi, — aceea tocmai a secolului al XVI-lea. La nivelul ei se poate urmări întîia înnodare a acestei problematici, cu mare pondere în istoria spiritului european, — Panofsky i-a dedicat un eseu de perspective concentrice, *Artist, Scientist, Genius: Notes on the „Rennaissance-Dämmerung"*. Intră în curajul umanist al Renașterii ispita de a intona o laudă teologic prezumptioasă a geniului. Împotriva sfîntului Augustin, a lui Tommaso d'Aquino și a întregii tradiții medievale, care-i negau omului puterea de *a crea („Creatura non potest creare")*, considerată atribut exclusiv al lui Dumnezeu, Renașterea concepe o definiție a *umanului* inseparabilă de creativitate. Omule, care

Scanned with OKEN Scanner

îți ești „ție însuți, după plac, modelator și sculptor" („Tui ipsius arbitrarius plastes et fictor"), — exclamă Pico della Mirandola, și, pînă la Dürer, vom regăsi ecourile acestei mîndre uimiri, care transferă asupra naturii umane („a crea în inima sa") un dar „miraculos", pînă atunci neasociat decît cu demiurgia divinului. De unde, formula lui Leonardo, „*signore e dio*", despre pictor — stăpîn și dumnezeu al lumii pe care o înfățișează, pentru că e *creator* — va echivala explicit veacul al XVI-lea. De unde, în același veac, pentru culmea de neîntrecut a excelenței artistice, epitetul *divino;* care se va opri, stabilizat, ca o aureolă, tocmai pe creștetul lui Michelangelo. *

Obsesia Sixtinei ca tipar spațial, și a lui Michelangelo, ca fatală încarnare a creativității, vor marca, în bună măsură, veacul al XVI-lea, „Divinul" va exaspera admirații fără precedent, așa de deznădăjduit totale, încît trebuiau să producă, într-o mișcare intim complementară, nebune accese de iconoclasm rancunier. Și nu e vorba numai despre gesturi reprobabile, despre furoarea unui Baccio Bandinelli, sfîșiind, gelos, cartonul *Bătăliei de la Cascina*, la care secolul se prosterna ca la un parangon de măiestrie; sau despre incredibila instigație la distrugere (a „ereticei" *Judecăți de Apoi)*, iz-

* La fel se va întîmpla, în ultimul deceniu al secolului, cu un artist venit mai din Nord, cu Jacob Asmus Carstens, format la Copenhaga, la școala marilor mulaje după antic, dar știind să nu rămînă la condiția de ilustrator al teoriilor lui Winckelmann, ca faimosul, prea faimosul lui compatriot, Thorwaldsen; găsind, dimpotrivă, drum, spre un dinamism încordat, în pictura « incoloră » a marilor lui *cartoane* — din care Goethe va achiziționa mare parte. Artist cu certă influență în mediul artiștilor germanici — întîi la Berlin, apoi, după 1792, la Roma —, el va găsi, pentru a transpune eposul nordic, învolburări care planează între teribil si pitoresc, — între Dumnezeul zburător al lui Michelangelo și *Căderea Giganților* de la Palazzo del Te, a lui Giulio Romano; într-un fabulos unde e loc pentru grații cavalerești care duc înspre Tasso.

Scanned with OKEN Scanner

bucnind, se pare, vindicativ, la El Greco, din tensiunea unei lăuntrice saturații michelangiolești. Dar și voința de a coincide înverșunat cu Michelangelo, în căutarea cea mai riscată, a limitelor ultime ale formei ca expresie, nu exclude, la un neliniștit precum Pontormo, un joc de interioare distanțări și de secrete contestații; funcționînd decompresiv, în raport cu beția melancolică a încercării de *a fi Michelangelo*. A fi, am spune, cu *asupra de măsură:* pînă acolo încît, în autoportrete, frumosul Pontormo — cum știm că era, de la Vasari — se urîțește, fascinat de magia suprapunerilor; începe să semene cu masca îndărătnic dolentă, cu dizgrațiatul chip al marelui sculptor.

Dar sîntem, cu această filiație michelangiolescă, umplînd arcul unui veac — de la Pontormo la Tintoretto și, prin el, la El Greco —, în problematica incitantă a unei fervide culturi artistice, pe care abia timpul nostru a reabilitat-o, eliberîndu-i numele de rezonanțe depreciative. Manierismul, victorios reconsiderat în ultimele decenii, apare, azi, ca un vast capitol de cultură artistică europeană, cu o geografie astfel expandată, încît — în ochii unora — să-i implice măcar, cînd nu-i epuizează, nu numai pe eleganții stilului aulic, de la Bronzino, de la Primaticcio la Spranger, nu numai pe ermetici ca sinuos translucidul Parmigianino, dar pe uriașii rupturilor inconfortabile care se numesc Michelangelo însuși — ultimul Michelangelo, Bruegel și chiar Shakespeare. O *cultură artistică*, pentru că manierismul e la antipodul continuității ingenuu artizanale, marcat, dimpotrivă, esențialmente de o nerăbdare anxios lucidă. El naște cu conștiința culturală a unui *după*, hered obligat să se definească, și detașeze, față de clasicii Renașterii care stau la orizont, prea mari și prea aproape, ca să nu creeze un complex afectiv de atracție și respingere.

Scanned with OKEN Scanner

„Numai timpul nostru, care are raporturi tot atît de ambigue cu strămoșii lui proprii — scria un istoric al culturii ca Arnold Hauser — a putut să înțeleagă originalitatea Manierismului și a putut să recunoască, în imitarea adesea strîmtă a modelelor clasice, hipercompensația pentru o intimă distanțare." Opuși deja lăuntric normei universale și armoniei clasice, pe care o simt insuficientă, manieriștii se reclamă totodată, pasionat, de la prototipurile formei clasice, renascentiste. Imitînd pios, denaturează febril, înspre acuități care nu se tem de arbitrar și fantastic. Și plăsmuie astfel ceea ce tot Hauser indica drept un „complex inseparabil", „de formalism și anarhie formală, de concreteță și abstracție".

Acest nod melancolic de contrarii e de o curioasă actualitate: astfel resimțită, încît același eminent istoric sociolog, mai înainte citat, vedea în ea, — în interesul mai nou, atît de viu, pentru manierism, indiciul unei adevărate *forma mentis* contemporane. Nici o altă epocă nu realizase asemănător condiția de fenomen fatalmente *mediat* al creației artistice; și nici o alta nu avea să trădeze atît de precise întîlniri cu un anume *livresc* modern. Revenind triumfal în lumea contemporană, ca un „eon" al disponibilității neliniștite — care-și anexează de-a-valma, la Hocke bunăoară, domenii disparate —, operînd ca o categorie, nu doar ca un simplu curent, manierismul incide asupra polarității tradiționale clasic-romantic. Și iată surpriza de a-l întîlni tocmai la cumpăna care concretizează istoric tensiunea acestei polarități. Dacă Füssli „e în avans cu o sută de ani față de generația actuală" — cum scria Blake, în 1806 —, e pentru că, și pe acest plan, el anticipează, cu o uimitoare sagacitate. Deschiderea lui spre Michelangelo putea găsi precedent în unele atitudini stimulate de estetica sublimului, și mai ales în întîiul, vestitul *Discurs* rostit la Royal Academy în 1769, de președintele ei, Sir Joshua

Scanned with OKEN Scanner

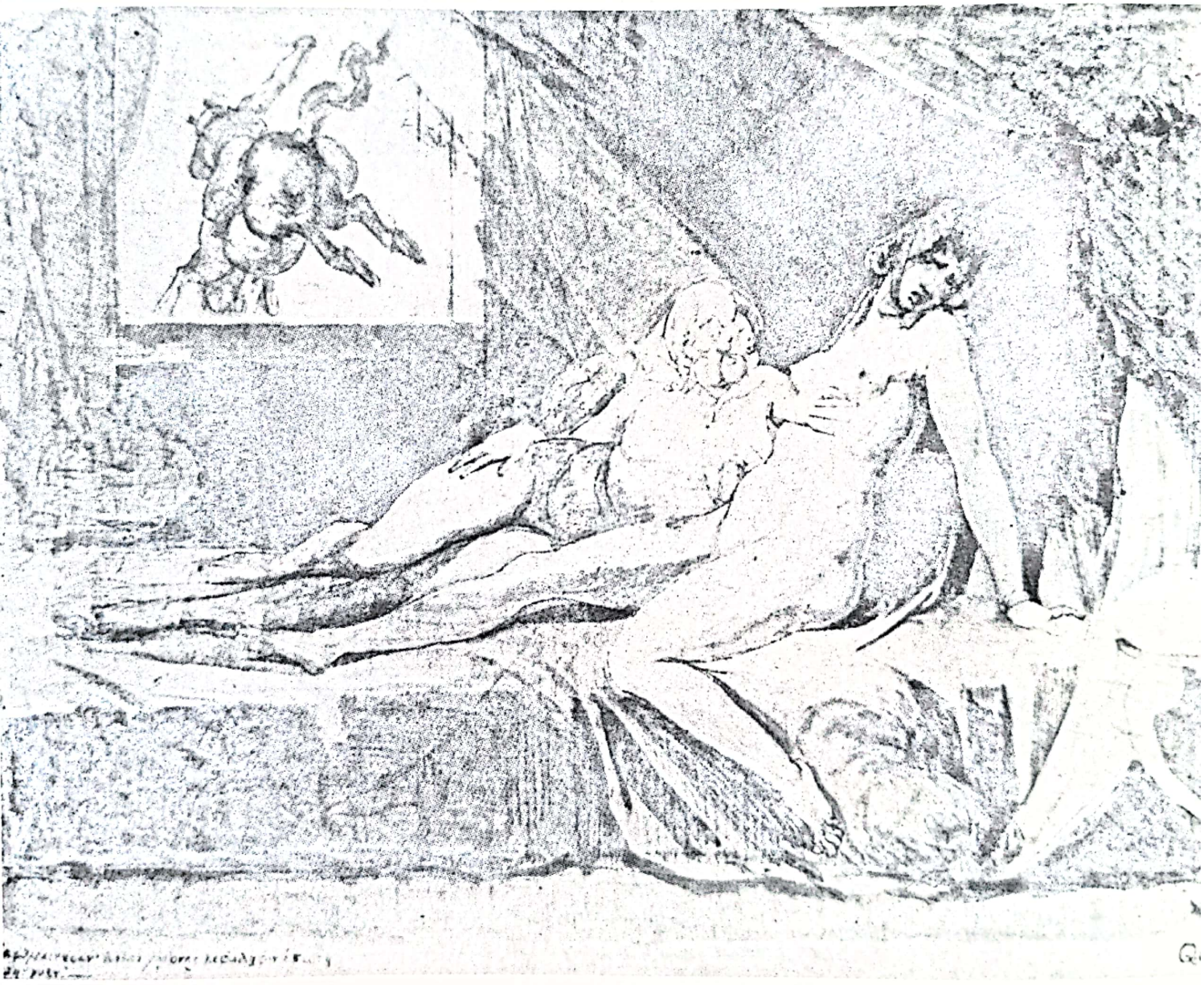
Reynolds*. Dar scriitura formelor, atunci, în anii '70, alătura impactului michelangiolesc accente provenind din aria mai largă a manierismului, — de la canonul de sveltețe fusiformă al unor figuri, pînă la incitații „constructiviste" care ar duce spre geometria încatenărilor de manechine proprie desenelor lui Cambiaso: Füssli poseda el însuși — menționează Gert Schiff — cîteva din desenele genovezului. Să se adauge, la aceasta, manierismul helvetic din secolul al XVI-lea, acela al unor opere pe care Füssli le-a privit în tinerețe — Manuel Niklaus Deutsch, în primul rînd, suav oniric, auster, sau de un rămuros impenetrabil, de precoce Max Ernst. Ceea ce înseamnă a conjuga manierismul italic cu experiențe care tocmai îl tentaseră, la vremea lui. Nu se aventurase Pontormo să poarte fiorul imaginației nordice în mediu toscan? Stîrniseră scandal frescele lui de la Certosa di Galuzzo, prin efortul de a-l asuma pe Albrecht Dürer, acela al expresivității xilografice, — dar cu neașteptate corespondențe și în cromatică, jucînd între ascuțit și spectral. „Distrugea, refăcea și era tot timpul pe o cale greșită", scria în 1797 Francesco Milizia, teoreticianul neo-clasic, despre Pontormo. Și, imediat, după aceea, ilustrînd suprem eroarea: „A lucrat pe gustul lui Albrecht Dürer". Iar sub pana mai ponderatului Luigi Lanzi, în aceiași ani, în *Storia pittorica dell'Italia*, receptivitatea lui Pontormo nu scapă, totuși, fără a trezi oprobriu. „Cea de a treia [manieră] este o adevărată imitație a lui Alberto Duro nu numai în compoziție ci și în redarea capetelor și a draperiilor: manieră nedemnă, într-adevăr, de așa frumoase începuturi"**. Nedemnă, într-adevăr, de geniul italian, — ea,

*] Th. Enescu l-a evocat într-un eseu pertinent, *Gloria lui Michelangelo. Premise pentru o antologie* (*Secolul 20*, nr. 3/1976).

** v., în acest sens, paginile de antologie, și întreaga interesantă cercetare întreprinsă, la noi, de Victor Ieronim Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, Ed. Meridiane, 1978.

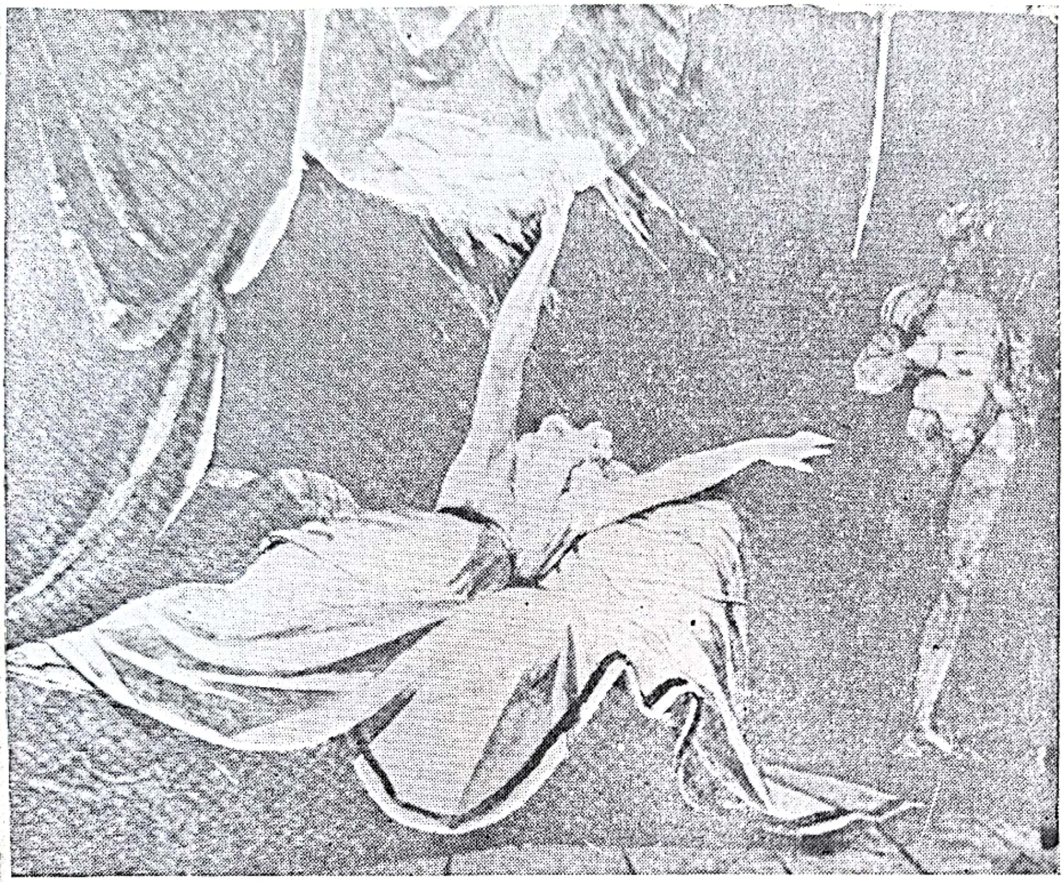
Scanned with OKEN Scanner

FÜSSLI,
Coşmarul părăsind două femei adormite (1810)



Scanned with OKEN Scanner

îngustimea intratabilă a unor atare judecăți; mai ales că Dürer, tocmai, aruncase generoase punți de visare și gînd înspre Italia. Împotriva suficienței care se blo-



FÜSSLI,
Kriemhilde visîndu-l pe Siegfried ucis,
miniu de plumb și acuarelă
(1805)

case în asemenea exclusivisme, ce liber se mișcă Füssli, mereu curios de racorduri și chei de lectură neprevăzute! Reinterpretînd, prin manierism, creația mediteraneană, neliniștea lui investigatoare întorcea, s-ar putea spune, ciclul istoric către — acel veac, al XVI-lea, a cărui creativitate, dincolo și dincoace de Alpi, încercase explicite sinteze, între Septentrion și Italia.

Cît despre propria lui sinteză între tipologii și curente, Füssli o așează așa de marcat sub semnul unei suple

Scanned with OKEN Scanner

culturi intelectuale, încît să nu recuze ironia. „Un manierist genial care se parodiază pe el însuşi" — îl defineşte Goethe în 1800, de data aceasta neascunzîndu-şi o anume dezaprobare, — faţă de ritmul lui imaginativ, prea agil pentru un plastician. Cultură a ochiului, nerăbdător liberă, ferindu-se de familiaritatea previzibilului, aceea a plasticianului Füssli — mereu mai interesant ca desenator decît ca pictor — nu se teme să exprimenteze pînă sub specia extravaganţei, a capriciului ironic. De cîteva ori, în transpoziţii de mitologie greacă, sau, aici, sub pavăza unui text din *Niebelungenlied*, a episodului unde formidabila Brunhilde îşi leagă fedeleş mirele, pe regele Gunther, şi-l suspendă astfel, în chiar noaptea nunţii: „Ruşine şi năpastă în fiinţa soaţei mele mi-am adus în castel. Cînd am voit s-o iubesc, ea m-a legat strîns, m-a prins într-un cîrlig şi m-a atîrnat sus pe zid." Situaţia, sălbatec năzdrăvană, e pretext unui desen îndrăzneţ, — mină de plumb, cerneală brună, laviu gri şi brun —, unul din cele mai interesante care s-au văzut în marea *Retrospectivă Füssli* de la Paris, Hamburg şi Londra; şi, mai ales, pretext pentru plăcerea rafinată a unui joc printre stiluri. În planul întîi, mirele supliciat, pachetul uman care emerge din pagină, parcă basculînd către noi, cu massa inutil voluminoasă a muşchilor săi, în timp ce, la o depărtare ironică, mireasa torţionară, cu bucle frizate monden, îl contemplă, elegant alungită, în poza unei *Madame Récamier !* Plauzibilă în plan cronologic — desenul a fost datat 1805, tabloul celebru al lui David e din 1800, iar Füssli călătorise la Paris în 1802 —, asocierea nu-i mai puţin percutantă: neîmblînzita walkyrie, într-o atitudine de eleganţă detaşată, legenda germanică transpusă în ambianţa pariziană a celui mai epurat clasicism. Şi pentru ca divertismentul să fie dublu, tiparul clasic, astfel parodiat dinlăuntru, cohabitează cu emfaza michelangiolescă din *raccourci*-ul acrobatic, al trupului bolovănos prins în

FÜSSLI,
Brunhilde privindu-l pe Günther atîrnat de tavan,
miniu de plumb, cerneală brună şi laviu gri şi brun (1805)

Scanned with OKEN Scanner

tavan: artistul provocînd în stilurile adverse, astuțios puse în prezență, ca o labilitate caricaturală.

Nimic mai străin, față de un asemenea cumul virtuozistic de contrarii, decît ideea unor simple exerciții de memorie, neorientate, precum o raită întîmplătoare prin cămara cu provizii a istoriei. Ochiul artistului nu apucă involuntar, mimetismul e aici *asumat*, în elaborări unde poate fi loc pentru ironie, tocmai ca test al unei anume libertăți pe care a dobîndit-o inteligența. Însăși piesa de primire a lui Füssli, în 1790, la Royal Academy — căreia avea să-i ajungă Custode, pentru el, mai tîrziu, modificîndu-se special Statutele — era un astfel de tablou, de o savoare programatic amestecată, spăimos, dar pe alocuri hîtru; pornit din lumea fantasticului, a miturilor vechi germanice, — dar astfel tratat încît crunta materie primordială să se înfățișeze parcă dezinvolt știutoare de sine. E episodul în care *Thor* năpraznicul se repede să-l răpună, scoțîndu-l din talazuri, pe Jormungand, *șarpele Migdard*-ului; jivina cumplită care a crescut pînă ce a ajuns să înconjure, ca un brîu, tot pămîntul, pîndind să năvălească din adînc, neînvinsă, cînd va fi sfîrșitul lumii. E un pescuit cu o nadă pe măsura hotărîrii pe care a luat-o zeul; Thor a pus mîna, în pădure, pe taurul negru, căruia îi zicea *Himinbrjot*, adică „Cel ce sparge cerul", i-a sucit gîtul, i-a rupt apoi căpățîna cu grumaz cu tot și s-a suit cu ea în barca oaspetelui său, uriașul Hymir. Acesta, după ce a prins, norocos, două balene, încearcă să se întoarcă spre țărm, speriat că-l vor întîlni, într-adevăr, stîrnit din ascunzătoarea lui, pe șarpele care e „brîul pămîntului". Dar zeul, neînduplecat, merge tot mai departe, — iată-l în povestirea românească a mitului, realizată de profesorul Mihai Isbășescu, înaintînd la rîndul ei, concretă, cu nu știu ce gospodărească, stăpînită îmbel-

p. 153
FÜSSLI,
Thor luptînd cu șarpele Migdard-ului (1790)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șugare, și totodată zvîcnind de fatidic. Înlănțuire culminantă, „Thor a lăsat vîslele din mînă și a înfipt, în cîrlig, drept momeală, căpățîna de taur, care s-a afundat în valuri și s-a lăsat degrabă pînă la fundul mării. Șarpele Midgard-ului a mușcat din momeală și cîrligul undiței i-a rămas înfipt adînc în cerul gurii. Simțind primejdia, șarpele s-a smucit atît de năpraznic, încît Thor, care ținea frînghia bine cu ambele mîini, a fost izbit cu pumnii și cu pieptul de copastia bărcii. Dar și-a încordat toate puterile și s-a opintit atît de vîrtos împotrivă, încît a răzbit cu picioarele prin fundul bărcii și a ajuns să se proptească cu ele pe fundul mării. Acum a început să tragă șarpele încet în sus, ca să-l aburce în luntre. Cine nu l-a văzut pe Thor ațintindu-și fulgerele privirii asupra dihaniei și nici pe aceasta privindu-l țintă de jos în sus și scuipînd foc și venin din gură, încă n-a văzut ce-i mai fioros pe lume." E momentul de pregnanță, pe care-l alege Füssli — ca în recomandările lui Lessing — din epica întreagă a acestei expediții: momentul cînd zeul dă să lovească în fiară cu ciocanul lui infailibil, — zadarnic, căci, știm, Hymir uriașul va tăia frînghia, lăsînd monstrul să scape. „Cumplit a spumegat și s-a tălăzuit marea, cînd trupul uriaș al fiarei s-a cufundat iar în adînc, iar lovitura ciocanului lui Thor a căzut în gol." S-ar putea auzi, cumva, și în tablou, plesnitura aceasta cosmică, a mării, într-atît, înșurubîndu-se vast în străfunduri, sar către noi, carnal și negru tensionate, inelele de python asupra cărora se înverșunează strașnic zeul. Pe prora lui, în surplombul lui mînios, atitudinea îi vine tot din eroica michelangiolescă. Dar, spre a introduce o instanță reductiv lucidă în clocotul teribil, — pictorul nu se dă înapoi de la detalii aproape glumeț alăturate gesticulației sublime; ca și cum în tabloul însuși, înlăuntrul ficțiunii, ar funcționa o lectură amuzată a încleștării mitologice. Astfel Hymir, zburlit de spaimă, ghemuit în fundul bărcii, iar într-un colț al

Scanned with OKEN Scanner

pînzei Odin însuși, veghind, minuscul, din înalt, pun un accent de isteține humoristică, lîngă sublimitatea isprăvii năvalnice.

Odin poate să rîdă cîteodată, să-și ia în derîdere feciorul mînios, pe zeul tunetelor care-i Thor; la întrecere cu el, într-un hohot de aspră provocație. Însă în rîsul lui sarcastic stă o pondere care nu s-a dat înapoi de la cele mai aprige sacrificii. Cine ca el, stăpîn al lumii, domn peste o stirpe de zei bătăioși și de muritori neînfricați — războinicul, în *Edda*, e numit „copac cu oțelul ce mușcă" —, cine ar fi consimțit la o asemenea jertfă? Odin se resemnase, schilodindu-se, își lăsase zălog un ochi, uriașului Mimir: ca să soarbă din izvorul de acela păzit, atotștiința — înțelepciunea fără granită în trecut sau în viitor. Își înjumătățise vlaga actuală a percepției, ca să încorporeze această dimensiune de timp infinit. Un ochi, prețul cumplit, — pentru celălalt ochi, cu mult mai vast, al fîntînii fără fund care e memoria lumii.

În fața unei angajări primordiale, cum o rostește, metaforic, această aventură a cunoașterii din mitologie, ce fragile se înfățișează diviziunile care cred că pot despărți, ca într-o cumpănă a apelor, versantele vocațiilor: una de cultură premonitorie, fierbînd de presimțire novatoare, apanaj, mai degrabă, al Nordului; alta, irepresibil întoarsă spre trecut, mai curînd păstrătoare, semn al eternului clasicism pe care-l naște Sudul! „Il faut que la France conserve et qu'elle soit conservée!" declara Rivarol, una din inteligențele acute ilustrînd tabăra clasicismului, cînd se lichida moștenirea istorică a Vechiului Regim. Răspuns la profețiile preromantic herderiene, care treceau viitorul în zestrea exclusivă a lumii germanice? Dar și un romantic francez, ca Philarète Chasles, avea să declare în 1835, înclinînd cam iute balanța în defavoarea Sudului, a lumii mediteraneene: „Dacă

Scanned with OKEN Scanner

trecutul aparține Greciei, Italiei, Spaniei, se pare că viitorul e rezervat raselor septentrionale." Deocamdată, înspre 1800, pentru a accede la acest viitor, realitatea arăta, paradoxal, că trebuie să se avanseze în trecut; într-un trecut cu dublă determinare, în care romantismul, am văzut, își poate „clasiciza", la Roma, prototipurile de poezie; în care, dimpotrivă, neoclasicii se pot întîlni, uimitor, sub doma de fantastic a unei visări hiperboreene.

Căci, pentru cîteva bune decenii, Orfeu — adică poezia — s-a numit Ossian. Nebănuite căi ale paradoxului care adesea e istoria, — tot ce preromantismul enunțase ca nevoie sufletească, necontrafăcută, și toată ipotetica spontaneitate a unui ferice stadiu de creație, dinainte de codificările care prefac geniul în literatură, părea să rezide aici — în această mistificație a unui literator ! Care a marcat Europa, de la Bürger, care-l imită, de la Goethe, în *Werther*, pînă la Chateaubriand, și încă mai departe, în arie romantică. Iar în pictură surpriza e mai agresivă, scoate din funcție cu totul ácele magnetice ale polarităților știute. Dînd peste cap, berbecește, așteptările canonice, Ossian a traversat de pe versant romantic în plinul clasicismului, ceturile lui și-au agățat ispita pe culmile cele mai netede. Ossianismul devine o patrie a fantasticului, chiar și pentru artiști de spiță intratabil neo-clasică.

Poet favorit al lui Napoleon, bardul gaelic se așeza în fața artiștilor antichizanți ca un „Homer al Nordului". *Ossian singur și orb cîntă timpurile trecute*, e un titlu de tablou și un nucleu de inspirație, trecînd de la Baronul Gérard la Isabey, — la ultimul, în acuarelă, pe însuși exemplarul napoleonian din *Poésies galliques*, din tălmăcirea de la 1777. Singur, „acest vaier nearticulat al mărilor Nordului" — cum îl va numi Lamartine — nu

Scanned with OKEN Scanner

rămîne nicicum: dovadă, aspectul de comandă oficială al unor asemenea evocări, — aici, la Isabey, sau la Girodet-Trioson, în plafonul pictat pentru palatul Malmaison. Dar cadrul lor imperial nu le dispune să renege, pentru vreun efect pompos, atracția vagului, „această negură a imaginației" pe care o difuzează modelul romantic din Ossian: și, prin el, vechea poezie populară a Nordului, din care Macpherson își hrănise apocriful. Nici grațios miniaturalul Isabey, nici Gérard, — mai autoritar totuși în ambiția lui de puritate, uneori încălzită de un anume fast — nu erau mai mult decît niște artiști eleganți, necum capabili de mare tumult al imaginației. O eleganță mai degrabă de camee, care, totuși, — la atingerea lui Ossian — năzuie dincolo de sine, înspre neguri opalescente, înspre un himeric de poezie selenară.

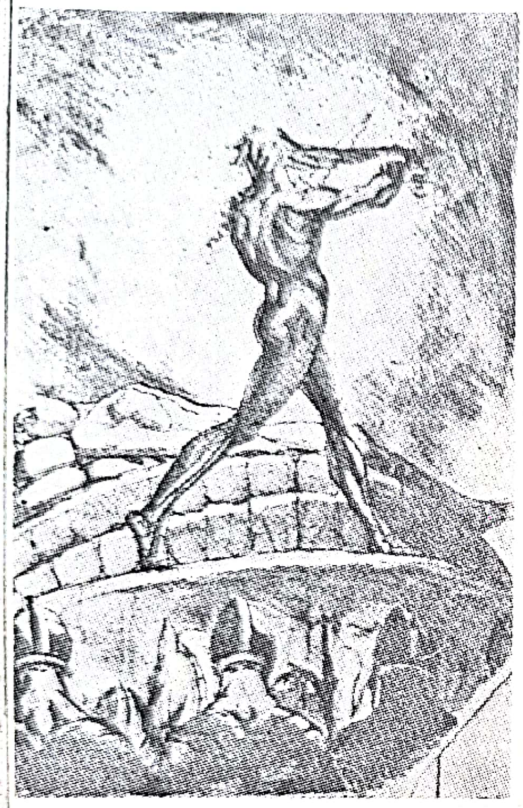
Cît despre Girodet, impulsul acestei revelații îl duce spre un sincretism de mai vastă alură, *nordic* tocmai în sensul în care Odin, în elanul lui de atotcuprindere, nu se dăduse înapoi de la explorări ce pîndeau tărîmurile din urmă ale morții, sau de la multiple avataruri, radicale, umil concrete: argat, șarpe în adîncul pămîntului și vultur, cînd trebuise să răpească licoarea lui Suttung, miedul poeziei; străpuns de sulițe, în timpuri străvechi, — ca să deprindă taina runelor, „spînzurat vreme de nouă nopți veșnice în crengile biciuite de furtună ale *Frasinului lumii*"*. Bogată, vălurind clasicismul de fulgurații prevestitoare, prinsă în zbateri de lumină și înfășurată în polipierul tandru al unor brațe de ondine, cu harpe de aur pe ape, — schița lui Girodet, de la Luvru, e mîngîioasă și densă. Foșnind de toată populația acestui palpit mitologic, de la figuri ce zboară ca Victoriile, la altele curios licărind ochi de umbră, ai spune

* Citatele aparțin, și aici, antologiei *Walhalla și Thule, mituri și legende vechi germanice*, de Mihai Isbășescu (Ed. Minerva, 1977).

Scanned with OKEN Scanner

că în rumoarea ei creşte un înţeles de expansivă totalitate. Vulturul, emblemă fermă în aer, nu e acela, de bine păzitor, din Copacul care poartă mitologic întreg universul? Mai ales că ţine în ghiare o fiinţă ce s-ar asemui cu veverița rea, după legenda germanică locuind tot acolo, în „Frasinul Lumii".

Oricît de surprinzător, spre un asemenea registru de asociaţii ne poartă pictura; deşi în centrul acestei luxurianţe, imaginarul aşează cetele de spectre tenace ale oştenilor francezi, cu pasul încă tresărind de elanul grenadierilor de la Arcole şi de atîtea alte biruinţe. Sîntem în 1801, imaginea sintetizează un *epos* care a umilit Imperiul Germanic. Dar blond încrezătoare, armata acestor umbre de eroi ai Franţei îşi caută apoteoza nu în vreun Empireu de clasică tradiţie; ci sub semnul poetic al unui exotism, de exaltare hiperboreană. O spune, exact, titlul lucrării: *Umbrele eroilor francezi primite de Ossian în Palatul lui Odin.*



FÜSSLI,
Ahile jertfindu-şi pletele pe rugul lui Patrocle
(1800—1805)

Gloria se poate aşterne consolator ca o înaltă ninsoare, visează aceste imagini, în spulberul unei Europe care-şi prăpădea atunci tinereţea, pe cîmpurile de bătaie. Din virtute în carantină, depărtată ca un lux retoric, războiul — acum aproape neîntrerupt — a devenit condiţia nemijlocită a acestui tineret, chemat să moară pretutindeni. De unde, accentul nou, cu care tinerii iau act de acest destin; şi, în unele opere, intensitatea de vis neted, translucid, pe care o asumă exodul spre dincolo. E din aceşti ani, dinspre 1805, imaginea de lirică disperare a neasemuitului Ahile, sărind spre rugul lui Patrocles — într-un desen de Füssli. Cum spune adnotaţia greacă, eroul „îşi taie pletele blonde", lungile plete, cu gest superb, de arcuş pe o vioară, — să le arunce tandru peste mort: cadavrul viteazului iubit trebuind astfel înfăşurat în întregime, ca într-o flamură funerară,

Scanned with OKEN Scanner

în pletele pe care i le imolează o armată. Conform cu *Iliada* (Cîntul XXIII, 141), nu cu un straniu ritual de comuniune *hippie*, în insula vreunui Woodstock promiscuu.

Insula, dealtminteri, pe care fabula o voia a lui Ahile, legînd-o de eroul inegalabil, patetic, era pura *Leuke;* o Insulă Albă, pierdută în ceţuri, unde maică-sa, divina Thetis, ar fi urcat la asfinţit, din adîncul de valuri, să-şi vadă jucîndu-se pruncul; unde s-ar fi întors după moarte viteazul. Corăbieri auzeau dintr-acolo, dinspre taina albă a insulei, arme ciocnindu-se ziua, cupe şi cîntări înălţîndu-se noaptea. O situau în Marea Inospitalieră, înspre gurile Dunării, Arrianus s-ar fi confruntat cu legenda ei, cînd a făcut *Periplul* pe care i-l supune Împăratului Hadrianus. Ahile, prezent în această pustietate tonică, de pescăruşi, cu aripa umedă răcorind pietrele vechi, de aer vast, potrivit cu slava eroului, cu ţipătul ei înalt, — supremă încarnare a tinereţii . . .

Grecia nu se trădează pe sine, aşadar, mai degrabă se întregeşte straniu, cînd îşi deschide drum înspre ceruri de visare hiperboreană. Incantatoriul acestui vis selenar se uneşte cu probitatea fără greş pe care o evocă, la zenit, clasicismul. Peste cearta curentelor, peste disputele oţios vivace, pe care le vor întreţine, vreme de un secol, şi critica, şi şcoala, şi atelierele, visul lui Ossian logodise Grecia şi Septentrionul. *Visul lui Ossian*, chiar în sensul precis, nu numai larg simbolic, al titlului ales de Ingres pentru o determinată compoziţie. Piesa, uriaşă — azi la Muzeul din urbea lui natală, Montauban —, îi stă pecete incontestabilă acestei logodne, fuziunea a cristalizat parcă demonstrativ în creuzetul de alabastru, făurit de Ingres, în astrala candoare a tabloului. O lumină, în planul întîi, selenar răcită pe veşmintele bardului care visează: de la el porneşte,

Scanned with OKEN Scanner

purtată parcă fizic pe umerii visătorului, plateea voită a unui cumulus care va susține spectacolul. Astfel, pozitivamente circumscris, înălțat de la sol ca o recuzită, visul nu rămîne mai puțin grandios, stagnanța lui arbitrară nu-l împiedică să germineze într-un infinit de repercuții; boltind spațiul într-un hohot repetitiv, de statui inexorabil înlănțuindu-se, zidite în zăpadă de lumini. Concrețiuni de rece lumină — ecouri statuare, în alb, roz, rînd pe rînd, sau într-o *grisaille* albăstruie, și rumenă —, cohortele cîntărilor și vitejilor sînt astfel, încît prefac scenografia visului în coerență metafizică.

Ev Mediu — antichitate, opoziția pare irelevantă, de speță simplu costumieră, în raport cu această paradoxală densitate. Decorativisme de gust medieval, încălțările eroului din dreapta, întoarse ca un lujer, se pot ivi pe trunchiul de arheologie clasică, — această statuarie rămînînd severă și prețioasă totodată, în ivoriul ei celest. „Fidiacamente metafisico" — spunea De Chirico, paradoxal, despre un sfînt Sebastian pictat de Perugino, stagnant strălucind, ca din intarsii somptuoase. Unde să-l rînduiești — după ce *parti pris* stilistic — pe acest erou de strajă lîngă Ossian, în dreapta picturii, nemișcat pe norul lui clar, ca pe o lespede care nu-l clintește mergînd? Stîlp de umbră susținînd arhitectura radioasă a tabloului, ca un herald de dincolo, el s-a apropiat de poet. Stranie prezență, casca lui, precum un însemn al nocturnei Hekate; lancea i se repetă mai încolo, negru părelnic, ca un vizibil *repentir* pictoric; sumbru, oricum, străbătînd prin scuturi transparente, ca printr-un văl fără putere . . . Iar cîinele, care veghiază fermecat harfa pictorului, iese ca o ființă incredibil neagră, din fossa unui Tartar neliniștitor și naiv. Cadrul scenografic putea fi încă mai aproape de acela al ossianismelor lui Isabey sau Gérard; cu seriosul încordării lui spre plenitudinea formei, cu inimitabila lui îndărătnicie, Ingres își saturează astfel fantasticul, în acest

Scanned with OKEN Scanner

Vis al lui Ossian, încît puritatea clasică sare, prin el, peste veac, în insolitul calm al surrealismului. Nici o cavalcadă de romantism declarat nu e așa de intens onirică.

Un nud se apleacă atașant, să-i susțină brațul, poetului care visează; unul din acele nuduri glorios meditative care proclamă intangibil ideea și nu vrea să știe de servituțile unei meteorologii, a unui soare anume. Muză sau blîndă hurie hiperboreală, ea depeizează din tablou *iarna*, în sensul imediat, fizic; face o naivitate de prisos, un *travesti* de poveste, din personificarea prezentă și ea în tablou, a unui soi de geniu hibernal. Tolănit sub nămeții depuși pe trupul său, precum pe o pantă de colină, el trage, cu acest alb prea crud, mitologia înspre fabulosul infantil.

Am spus *naivitate*, însă nu de aici, oare, — îmi vine în minte — nu de la acest tablou savant al lui Ingres, unde lumina pare că a înghețat magnific, trebuie să pornești ca să înțelegi stupefianta izbîndă a geniului „naiv", aceea repurtată de Vameșul Rousseau cînd a pictat *La Guerre?* Grandiosul compoziției lui Rousseau — Pallady gîndea că în muzeu ea umilește tot impresionismul — nu duce către nimic altceva din trecut, afară de *Bătăliile* lui Ucello, poate, pentru marile ritmuri decorative; dar cheamă, din tradiția franceză, această condensare stăpînit fantastică, această calmă lunecare de geme, de intarsii prețioase, din *Le Songe d'Ossian*. Nu proferez decît în aparență un sacrilegiu — „naiv" în sens superior poate fi, dealtminteri, și desenul suveran al lui Ingres, niciodată dezinvolt și abil. Cît despre dimensiunea esențial exotică pe care o atinge Vameșul, de atîtea ori, senin alienîndu-și Europa în vastitatea unei solitudini poetice, — nu pentru o superficială simetrie aș reaminti, în paralel, că însuși Monsieur Ingres,

Scanned with OKEN Scanner

ireductibil campion al clasicismului, putuse fi numit „un Chinois égaré dans Athènes”*. Nedreptăți pitorești, desigur, dar care dau seamă, într-un fel, de ineluctabilul unui proces; această operație de transfinitudine pe care, prin Ingres, prin astfel de opere, o săvîrșea clasicismul, — pentru a putea conține în sine, în Grecia sa interioară, mai mult decît tradiționalul spațiu al Mediteranei.

Tocmai acesta fusese destinul profund al Helladei, — de aceea a putut străbate prin milenii ca o patrie inatacabilă a gîndului: să nu se mulțumească ușor cu ea însăși. Peste finitudinea istoriei, sufletele marilor heleni au afirmat un curaj grandios al cunoașterii. „Nimeni n-a călătorit mai mult decît mine, n-a cunoscut mai multe țări și climate, n-a auzit atîția oameni învățați” — se mîndrea Democrit. În epoca în care tradiția voia ca însuși înțeleptul Solon să fi avut, printre prieteni și sfătuitori, un hiperborean devenit filozof la Atena. Simbolică prezență lîngă marele legislator, premonitorie întîlnire, — adîncimile enigmatice ale Septentrionului și limpezimea dictată eternității!

. . . Era un scit acela, și se numea tot Anacharsis.

1978

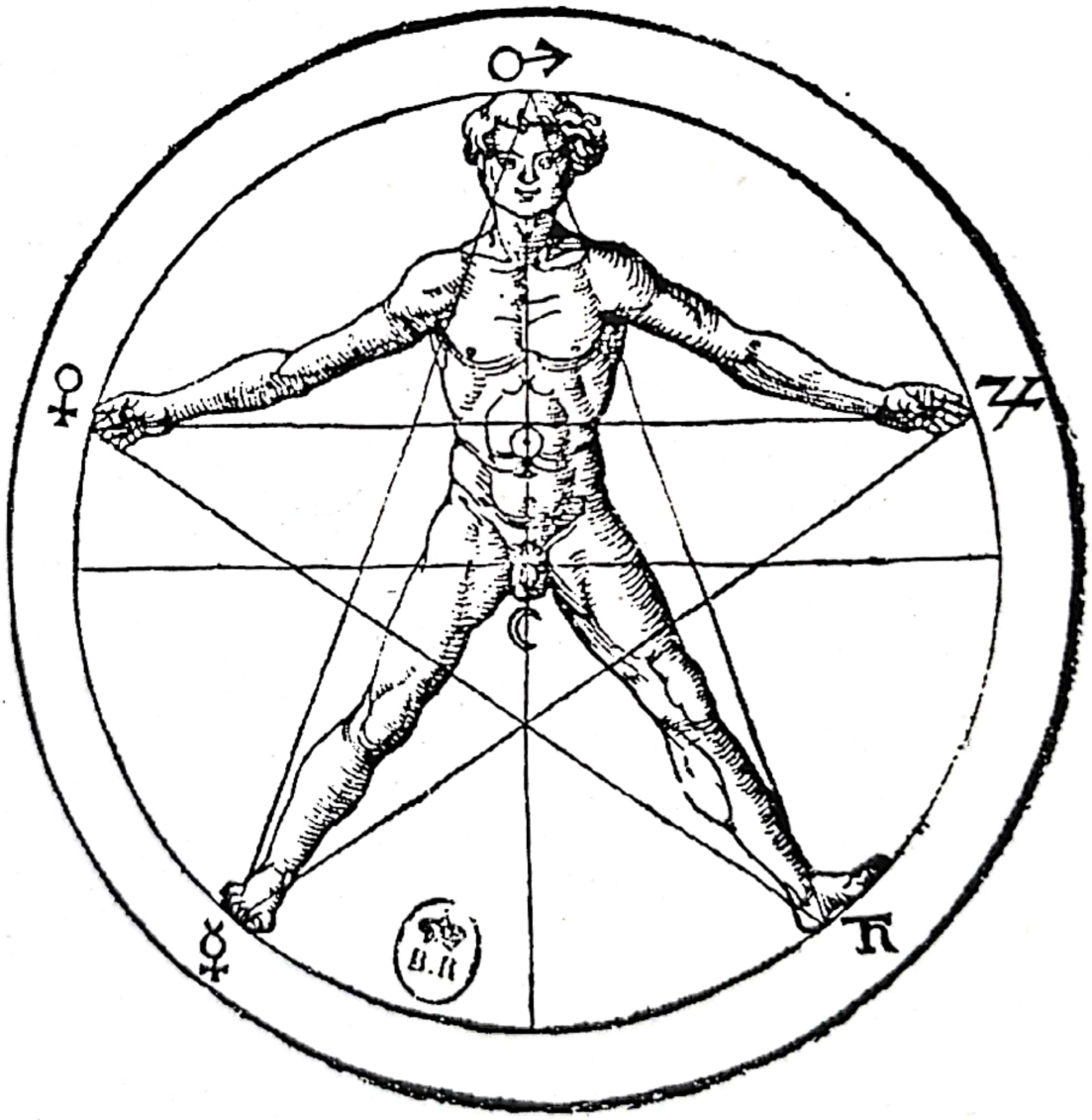
* De către admiratori ai lui Delacroix, care, el, socotea — de la Tanger — că « Roma nu mai este în Roma ». Paradoxal cadril de exotisme — sub imperiul euforiei lui africane, romanticul strămuta « pămîntul clasic » nu în ceruri, cum făcuseră acești înaintași, cultivatori totuși, fideli, ai ideii de clasicitate; ci sub soarele nemilos al Saharei!

p. 163
INGRES,
Pagină de carnet.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Omul-microcosm, după AGRIPPA DE NETTESHEIM.



Scanned with OKEN Scanner

CORPUL UMAN „DÉFENSE ET ILLUSTRATION"

„Ce-mi pasă de ceilalți oameni, eu sînt frumos", exclamă un tînăr, într-un dialog de Xenophon. Există, în cultura corpului, un pericol de recluziune egoistă, de indiferență culpabilă față de semeni. Dar nu asta însemna îndeobște, în Grecia veche, cultul frumuseții. Era dimpotrivă, în jurul trupului, o veghie, și civică și sacrală, ca în preajma unui tezaur minunat, care interesa în chip solemn întreaga obște. Dacă dintre atleții care o reprezentau la Jocuri, la Olympia, se întîmpla ca vreunul să trișeze, să încerce a cîștiga fraudulos, aceea care ispășea, prin grele amenzi, era cetatea; din care amenzi se înălțau monumente, statui pentru Zeus, de aramă, ale căror baze le ghicești și astăzi în Incinta Sfîntă. Solidară cu însăși conștiința de sine a cetății, mîndria trupului frumos se înfățișa, la Greci, dincolo de estetism și de resorturile simplei sensualități: ca un semn grav, inalienabil, de civilizație. Thucydide, reflexivul Thucydide, consemnînd etapele ce-i disting pe Heleni de Barbari, marchează, pentru înțelesul ei

Scanned with OKEN Scanner

civilizator, data la care nuditatea devine regulă, în Jocurile Olympice.

Cu entuziasmul pe care-l punea în restaurarea atitudinilor superbe, a gesticulației antichizant eroice în care își drapa contemporanii, neoclasicismul crezu că poate impune și nuditatea, drept cel mai radical din travestiuri: Napoleon se trezi gol în statua lui Canova, și, oricît de ambițios, cezarismul lui nu reuși să guste o astfel de abruptă asimilare cu anticii.

Nu toată antichitatea dealtminteri gîndea exact ca Hellada, în Roma patriarhală se auziseră voci puritane care condamnau drept decadență nuditatea atleților greci; deși tocmai Sparta, model de aspră disciplină pentru lumea veche, era cea mai consecventă în franchețea nudă a corpului; autorizîndu-le și pe femei să se înfrunte, aproape goale, în întreceri.

Nimic mai direct decît trupul uman, mai firesc, mai nemijlocit prezent în experiența noastră concretă; și totodată niciunde, ca în acest motiv, nu este loc mai mult pentru relativitatea convențiilor. Astfel încît fizicitatea cea mai declarată, intimitatea manifestă cu corporalul este, și ea, întotdeauna, *istorie*.

De aici interesul paradoxal, iritant pe cît de fertil, al temei: motivul care, vreme de milenii, a fost considerat emblemă infailibilă de absolut, semnal de aprigă voință supra-istorică, *nudul*, este, el, în chip profund dator istoriei; *inatural*, vreau să spun departe de a se lăsa redus la o constantă *naturală* a ideației; dimpotrivă, de o complexă variabilitate, în raport cu țesutul unor nesfîrșite medieri suprastructurale.

La punctul însuși de pornire al civilizației, la stadiul paleoliticului, unde te-ai aștepta ca lucrurile artei să fie mai omogen „firești", funcționează deja neprevăzute diferențieri de atitudine în abordarea realului; și se anunță aici, curios, în raport cu trupul uman, premisele unei *convenționalizări* a observației. În picturile rupestre

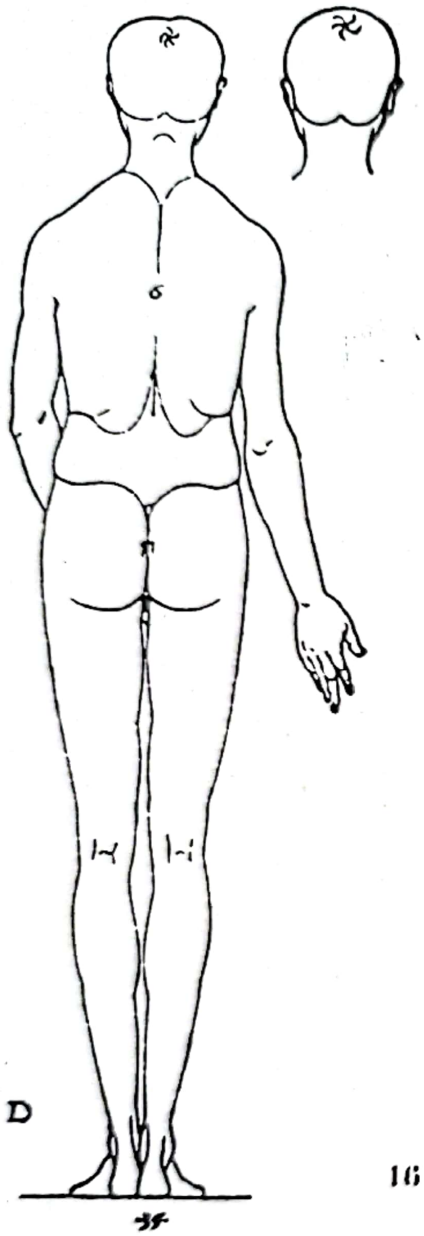
Scanned with OKEN Scanner

din magdalenian — la nivelul aceluiași strat cronologic —, animalele au parte de o tratare fulgurant realistă, cu un scrupul de autoritară veracitate; în timp ce oamenii, cînd apar, sînt infinit mai schematici, reduși la abrevieri care n-au nicicum aceeași persuasivă pregnanță.

În strategia imaginii, omul nu interesa decît în subsidiar; pentru artistul-vînător al cavernelor, creația se rotea în jurul animalului, el trebuia magic adus, pe calea imaginii, în bătaia săgeții. Mai tîrziu, pentru pricini opuse, în Asiria, de pildă, în Persia, ne întîmpină din nou o netedă denivelare în cîmpul realismului: animalele sînt mai acut adevărate, *Leoaica murind* și atîtea alte imagini, ilustrînd implacabilele vînători regale; față de oameni care sînt victima protocolului, mari păpuși frizate, sub parasoluri ornamentale, supuși frontalității ca unui destin curtenesc. Sub semnul magic, omul nu interesa destul; sub semnul ierarhiilor autocratice ale Orientului, el interesează prea mult, cu prea specializată reverență: ca un artificial compendiu de convenții. Realismul artistic nu ține, simplu și placid, de un nivel istoricește dat al cunoașterii, el e, înainte de toate, un fapt de opțiune, o morală a adevărului.

Morală ce are de luptat cu atîtea mecanisme social inhibatorii, cu atîtea inerții subreptice, menite a insinua convenitul, în ceea ce tocmai îl neagă fierbinte. O voință de adevăr fără de contrafaceri izbucnise în arta Egiptului antic, în vremea faraonului Ekhnaton, cel care încercase a revoluționa structurile credinței ca și ale politicii, statuînd o religie aproape franciscană a prieteniei dintre om și elemente. Mulajele găsite în atelierele de sculptori și tot ce ne-a rămas din arta epocii amarnite, a faraonului cu suflet de mare poet, probează un scrupul realist, un gust mai direct și mai tandru al vieții, o anume fluidă luxurianță, unită cu un cert curaj al dezagreabilului, — în imaginile oficiale: suveranul cu un craniu prelung, cu un prognatism destul de acuzat al figurii,

Scanned with OKEN Scanner



pp. 168, 169
Albrecht DÜRER,
« *Omul, tipul D* » și *Schiță*
din *Tratatui proporțiilor*
(1528)

o siluetă mai degrabă ingrată, deloc eroică, pretinde să fie reprezentat ca atare, membre gracile și abdomen bulbos, în scene care se vor mai degrabă cordiale, pline de o pitorească amenitate. Dar habitudinile protocolare și obediența curtizană sînt așa de îndărătnice, în acest Egipt al mileniului al II-lea a.e., încît, repede, ceea ce apăruse ca o ruptură revoluționară e converit în rigiditate aulică. Gustul provocator al caracteristicului devine, el, *canon*, și demnitarii, care țin să semene cu faraonul, încep să se supună unui suspect mimetism biologic în reprezentările artei; ei sînt prin simpatie burticoși, cu membre subțiri și cranii dolichocefale pînă la morbid ! Astfel de avataruri ale unui program de adevăr, redus la caricatural prin conformism solemn, îmi par concludente: imaginea omului nu poate fi separată de întregul aspirațiilor care definesc, istoric, o structură socială.

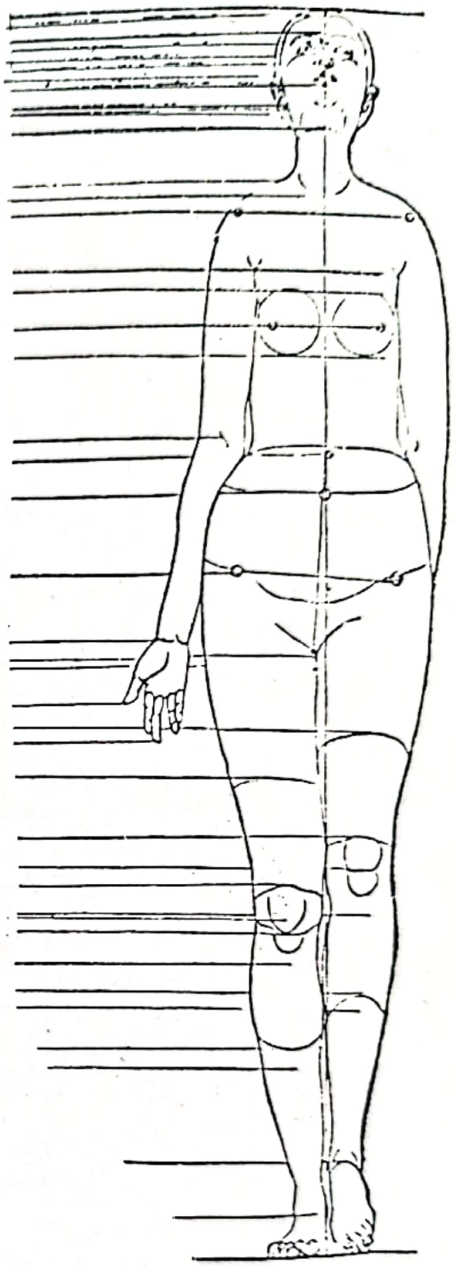
În Grecia, în schimb, gestul artistului e socialmente susținut, în tensiunea intelectuală care-i e proprie. Imaginea omului rezultă aici mai adevărată, mai radios, mai tînăr ca oriunde adevărată, pentru că în ea se concentrează setea de acuitate expresivă a artistului, dialogul lui încrezător cu lumea. Programul său lucid, de antropocentrie sistematică, vădește un viu curaj al inteligenței; rostind totodată mîndria de a cunoaște și de a plăsmui a obștii. Peste segregațiile care blocaseră de atîtea ori explorările mai vechi, ale Orientului, Grecia adună în om, în gloria trupului, ca într-o inepuizabilă epifanie, îndrăznelile unui efort de aprehensiune totală a lumii.

Există, în arta antică, observase Winckelmann, — de la *Dioscurii* de pe Montecavallo la *Meleagru* — imagini de tinerețe eroică, ființe sublime lîngă care simți cum pieptul ți se dilată, într-o respirație vastă. O asemenea senzație de vastitate, dincolo de lustrul mărunt al convenienței, regăsea, la rîndul său, A. W. Schlegel

Scanned with OKEN Scanner

în tragedie, în *Hippolytul* lui Euripide, bunăoară, tainic iluminat de calmul imperturbabil al personajului, de austera lui puritate. Citea în Hippolyt, în frumusețea lui eroică și virginală, imaginea maicei sale, amazoana, și răsfrîngerea, într-un muritor, a Artemidei.

Această laudă a antichității avea un înțeles polemic, A. W. Schlegel o îndrepta împotriva clasicismului francez, într-o celebră *Comparație* — din 1807 — *între Phedra lui Racine și aceea a lui Euripide*. Îi reproșa modernului „politeturile fără sfîrșit, între persoane regale", gustul pentru politica meschină și intrigile de curte; alterarea înțelesului poetic, laolaltă cu cenzura vitalității; acele interdicții care alungă durerea fizică din artă și simpatia pentru ea, chiar cînd e încununată cu o severă compensație morală. Cum Hippolyt moare pe scenă, la Euripide, în brațele lui Theseu, tot astfel Philoctet, pe care eseistul îl apără împotriva lui Lessing, își desfășură, la Sophocle, suferința fizică în fața spectatorilor, — cu o integritate a umanului, care nu se sperie că va răni gingășia vreunei Curți princiare: „Mă tem că modernii care au tratat subiectele tragice luate din antichitate le-au făcut adesea mai șocante, și în fond mai atroce, în măsura în care le slăbeau efectul și le polisau suprafața."



Ne vin în minte, lîngă aceste rînduri, trădări mai grave încă decît aceea pe care ar fi săvîrșit-o Racine, obliterări de sens ale Helladei cu mult mai abuzive. Cînd s-a descoperit statua *Venerei din Arles*, replică a unei opere praxiteliene, Girardon, sculptorul regelui, însărcinat cu restaurarea, nu i-a adăugat numai brațe zeiței, ci, dezinvolt, i-a estompat ansamblul corpului: prea gingașul Louis XIV se arătase șocat la vederea coastelor și a mușchilor statuii ! Îl contrariase vitalitatea ei robustă, era obișnuit să afle, în sculpturi, lustrul de ceară propriu îndeobște acelui patrimoniu bastard, de replici și de variante degradate, pe care veacul al XVII-lea

Scanned with OKEN Scanner

îl botezase, indistinct, *l'Antique:* o sinteză convențională cu ale cărei aproximații Europa se mulțumea, parcă apărîndu-se de contactul direct cu imaginea însăși a spiritului antic.

După exemplul Greciei, așadar, interesul față de trupul uman devenise un test esențial pentru arta europeană: un test de fidelitate față de ea însăși. Dar bizuit, cum am văzut, pe esențiale infidelități față de adevărul profund al artei hellene. Intim aderente la istoria întreagă a conștiinței europene, nudul și imaginea trupului uman comportă fatale deformări, — în trecerea printre prejudecăți și epoci. E un tipar de ideație, o veritabilă *forma mentis*, — nucleul originar nu-l poți pe deplin degaja din chimia nesfîrșitelor metamorfoze pe care i le-au impus atîtea succesive suprastructuri. Astfel, alcătuindu-se istoric ca un agregat de aporturi și elaborări intelectuale, corpul a devenit, în simplitatea lui înșelătoare — cea mai complexă sinteză a culturii noastre artistice.

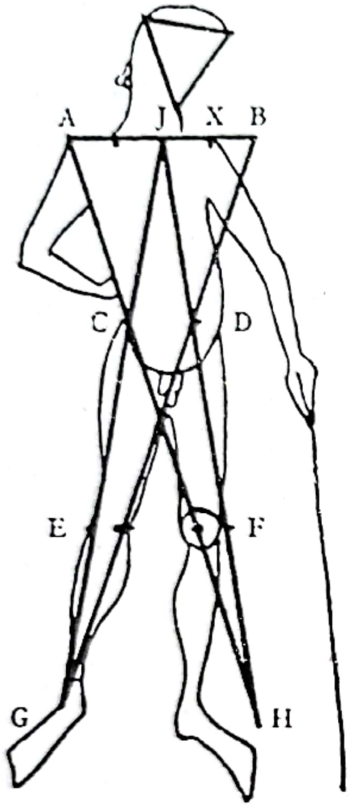
Dealtminteri, în secolul al XVI-lea, cînd studiul corpului uman a devenit fundamental pentru învățămîntul artistic din Europa, — cînd Europa a intrat din nou în aria nudului — el era considerat, pentru artiști, o emblemă de *intelectualitate*, la fel cu perspectiva. Erau forme ideale — a corpului, ca și a spațiului, rezultate ale meditației savante. Pentru spațiu, termenii sînt, ei înșiși, revelatori — a subliniat-o Panofsky —, perspectiva inventată de Brunelleschi se chema *perspectiva artificialis*, în opoziție cu aceea *naturalis* sau *communis*, cu care operase arta de pînă atunci. În căutarea ei de proporții, în studiul formei, anatomia angaja un element de idealizare geometrică, reacționînd astfel, implicit, față de „naturalismul" goticului tardiv. În anatomie, ceea ce-i exalta în primul rînd pe artiști era faptul că mînuiau o *știință*, că se înălțau *intelectual*, pe această cale, hotărît, din cîmpul artelor mecanice către statutul,

Scanned with OKEN Scanner

socialmente mai avantajos, al artelor liberale. Umila, adamica prezență a trupului a triumfat, în Renaștere, tocmai ca expresie a unui orgoliu, a unei ambiții *intelectuale*.

Instaurat astfel, în practica artei europene, drept mod de analiză *intelectuală* a realului, nudul înseamnă, prin el însuși, o apărare a artistului împotriva confuziei simpliste dintre artă și viață. Cu doza de superioritate naivă pe care Zola o punea în teoriile sale estetice, romanul său *L'Oeuvre* îl face pe erou, pictorul Claude Lantier, să moară din tentativa lui de *nud* în viața reală. Romanul lui Zola, se știe, l-a descalificat definitiv pe scriitor în ochii generației impresioniste. Și unde, dacă nu printre acești minunați pictori — mă gîndesc la Renoir —, se poate măsura mai bine distanța pe care tabloul cel mai puțin trufaș o așează totuși, de netrecut, între model și sine? La Cagnes, îmi amintesc, în atelierul lui Renoir, lîngă fotografiile înfățișînd declinul lamentabil al pictorului, mi-a sărit în ochi o altă imagine, aceea a unei regăsiri afectuoase, peste decenii: vestita Gabrielle, servanta care-i pozase de atîtea ori, — și doamna Renoir trebuia să-și aleagă servitoarele după felul cum pielea lor acroșa lumina — revenise acolo, după mulți ani, măritată, cu un aer corect și modest, nu fără o anume sfială burgheză. Zeița triumfal plămădită din sîngele unor fructe fără moarte se rușina parcă de a fi, în realitate, atît de tern oarecare, — atît de insipid departe de imaginea ei din pictură!

„Dar a vorbi despre nudurile lui Renoir, ca despre niște piersici coapte, după care el n-avea decît să întindă mîna, înseamnă să uiți — scrie Kenneth Clark — lunga lui luptă cu stilul clasic"; lupta, tensiunea între acuitatea modernă a percepției și rafinamentele robuste ale artei antice — de la bronzurile grecești la Pompei. Abandonarea suprem animală a nudurilor lui Renoir, iradianta, mitologica lor elementaritate, închipuie o *sinteză*, în



11

care se întîlnesc fratern și Praxiteles și Giorgione, și Tițian, Rubens sau Watteau: la termenul unei evoluții care comportă o redefinite a picturii sale, în raport cu problematica veacului și cu o moștenire de milenii. După cum ofranda de sănătate a acestor *nuduri* redefinește parcă însăși speța noastră, dăruindu-i o pulsație grandios eugenică.

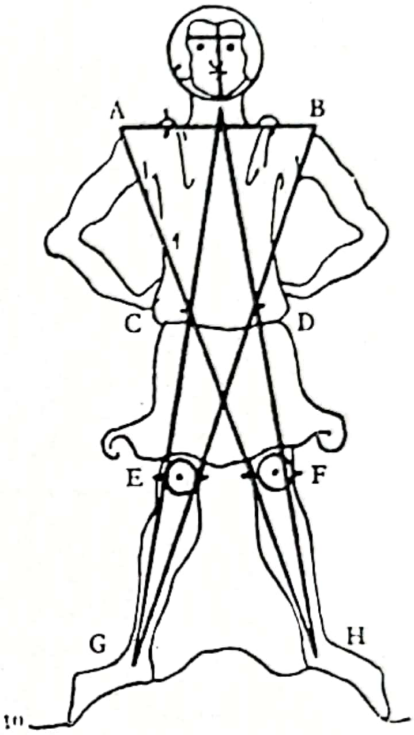
Tot ce, în artist, visează spre o viitoare magnifică umanitate este firesc mobilizat în această contemplare a trupului frumos. Gratuitatea aparentă a temei ascunde, dimpotrivă, un racord legitim la marile îngrijorări și aspirații contemporane.

Plenitudinea clasică — și clasică este, ireductibil, cultura trupului frumos — nu se atinge abolind livresc vitalitatea sau ignorînd pedant chemările concretului. Poussin nu se trăda pe sine cînd scria din Nîmes, în sudul Franței, bunului său prieten Chantelou, — relevînd frumusețea tinerelor fete pe care le întîlnea pe stradă, laolaltă cu eleganța coloanelor din templul numit *Maison Carrée:* „Vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de cellet-là". „Acestea — coloanele — nu-s decît cópiile vechi ale acelora": ale trupurilor vii, ale tinereții de acum și de totdeauna. Încă Vitruvius postulase proporțiile corpului uman drept model pentru cel care înalță edificii. Nu o curiozitate, așadar, fără de consecințe, ci un gînd mai temeinic traduc desenele rinascimentale în care arhitectura se mulează antropomorf, nava bisericii înfășurînd desenul unui nud cu brațele planate, bunăoară la P. Cattaneo, sau capitelul, la Fra Giocondo, pus în relație, ca o diademă, cu proporțiile creștetului feminin: volutele făcînd un soi de ciorchini astuțioși deasupra urechilor. Iar la o biserică cea mai veche, realizată într-o piatră de un cenușiu sever, la Viterbo — într-un oraș care pare a respinge orice facilă tandrețe—, te întîmpină un plan explicit în formă de inimă. Și nu e vorba doar de accidente atașante,

dar paradigmele marii creații, în arhitectură, vădesc mereu, oricît de riguroase, o tensiune vitală, care organicizează geometria. E cazul Parthenonului, în primul rînd, unde, practic, toate liniile sînt încurvate, unde nici o orizontală și nici o verticală nu rămîne la această simplă existență abstractă; astfel încît stilobatul, de pildă, grație acestor incredibile rafinamente, cheamă în minte curbura atletică a unui piept, care se înalță liniștit în actul de a respira.

Anatomie și arhitectură — e o logodnă fundamentală, de termeni și domenii. Templul grecesc se regăsea în statua arhaică, severă și vitală totodată. Aceeași problemă — trecerea de la volume de tip cilindric, cu suprafețe circulare, la volume cu patru fețe, la dezvoltări orthogonale. *Hera din Samos* pornește ca un trunchi cilindric, canelat cu delicatețe, pentru a triumfa în carura torsului înfășurat în himation: așa cum în arhitectura templelor, coloanele își mîntuie mișcarea, și jocul lor zăbrelit cu lumina, în volumul orthogonal pe care-l susțin, culminînd pe frontoane. Afinitatea între columnă și trup nu-i numai un suspin al poeților. „O, colonne", exclamă eroul lui Claudel din *Partage du Midi*, cînd își înlănțuie iubita; iar în poemul lui Valéry, *Amphion*, fiecare muză poartă hieratic cîte un capitel de aur pe creștet. Schimb de puteri și de rosturi, — coloanele sînt vii, acolo unde anatomia își echilibrează infailibil tensiunile, precum o energică arhitectură.

Pentru această potrivire de raporturi, care dictează frumusețea unui întreg, pentru raportul limpede între părți distincte, Michelangelo folosea un nume, *dipendenza*. O dependență a părților, în alcătuirile corpului, care face ca inserția mușchilor pe schelet și zvîcnirea tendoanelor să opereze asupra cugetului nostru, la fel de irezistibil ca o arhitectură savant imperioasă: o arhitectură capabilă să-și mînuiască magistral resursele, variațiunile de membre și profile. Planșele anatomiei



pp. 172, 173
Schițe de proporții din Carnetele lui VILLARD DE HONNECOURT.

Scanned with OKEN Scanner

lui Vesalius se constituie într-o *Fabrica corporis humani*, — unde, în spiritul epocii, *fabrica* înseamnă clădire, construcție. Lăuntrul mai exact, nu fără o răceală ca de ipsos, al anatomiilor vesaliene în planșele lui Stephan de Calcar, sau vitala, umbroasa căldură a anfractuozităților din imaginile anatomice ale lui Leonardo, care le-au precedat pe cele dintîi și le-au deschis calea — magnifica *Situs*, bunăoară, de la Windsor —, își reazemă prodigioasa revelație pe o idee, subjacentă, de arhitectură: pînă și viscerele se împărtășesc din jocul precis al tensiunilor, din compoziția fără greș a forțelor cu rezistențele. De aceea — pornind de la Vitruvius — trupul trebuie, pentru a funcționa ca model, să se înscrie în figurile „perfecte" ale geometriei, în pătrat și în cerc: cum o arată desenul lui Leonardo păstrat la Veneția, vestita imagine, reluată de atîtea ori în veacurile XVI-XVII, la Agrippa de Nettesheim și la atîția alții, ajunsă aproape o ideogramă, suprem elocventă, pentru conceptul geometric al omului.

E o candoare nescutită de melancolie, concentrată și impersonală, în bărbatul care-și dublează parcă ființa, pentru a atinge succesiv, cu două rînduri de brațe și picioare, pătratul și cercul: statornic, însă totodată curios înzestrat, — grav octopod care ar palpa speculativ marginile unei geometrii a finitudinii. Dincolo, însă, de echilibrul figurilor închise, alfabetul trupului e disponibil și pentru alte expresii, pentru un dialog dinamic, vehement, cu spațiul: trupul extatic, trupul în descărcare patetică, trupul în plin elan. Iată, *Nike* înaripata, în admirabila sculptură a lui Paeonios din veacul V a.e., înaintează fără orbire, cu o deciziune care pare dincolo de fatalitate ca și de hazarduri, inteligență în mers, — suplu echilibru de contrarii. Principiul ei lăuntric e atît de eficace, încît Victoria n-are nevoie să-l manifeste stăruitor prin aripi, prin aceste tradiționale accesorii ale temei. Cum scria despre ele Albert Thibaudet, într-un strălucit

Scanned with OKEN Scanner

comentariu, aripile sînt, aici, „mai degrabă *îndurate* de sculptor, puse de legendă, nu utilizate de artă; dar, transpoziție cu totul greacă, — ideea plastică a aripilor se răspîndește, se exprimă în trupul însuși, în armoniile lui delicate". Piciorul care înaintează e dezvelit, draperia, toată, rămîne cumva îndărăt — și, am spune, îndărătul afirmării de voință și de libertate a statuii. Încă un pas, și nudul feminin va lua asupra lui semnificația triumfală a Victoriei. Malraux a relevat această fertilă filiație de sensuri, de la *Nike* la *Afrodita*. Piciorul nu va coborî din Olymp, atingînd solul, ci se va îndoi, cu moliciune, tatonînd apa băii lustrale: ați înțeles, printr-o firească translație, vorbesc acum despre *Afrodita*, despre prototipul praxitelian al zeiței. Poate tocmai pentru că, în arheologia morală, nudul feminin poartă o imagine de libertate și de biruință, el ne rămîne atît de inextricabil aproape, fundamental legat de opțiunile mari ale civilizației noastre.

Astfel, înseși distorsiunile cele mai îndrăznețe pe care artiștii veacului nostru au înțeles să le aducă patrimoniului tradițional treceau, obligatoriu, prin domeniul nudului. Operele de răscruce ale revoluției artistice de la începutul secolului se numesc *Nudul roz* al lui Matisse, din 1907, ori *Dansul*, din 1909, pînza esențială și dionisiacă din colecția Șciukin, unde trupul serbează frenetic o tinerețe recucerită a universului; în fine, se numesc *Domnișoarele de la Avignon*, de Picasso — cum știm, tot o pictură de nuduri. Așa de trainic semnificativă era tema trupului uman, pentru o lungă evoluție istorică a artei europene, încît nu se putea marca definitiv o atitudine nouă, fără a asalta pilduitor acest domeniu: uneori cu o austeritate care e, și ea, revoluționară, în *Rugăciunea* lui Brâncuși, spre exemplu, din 1907, operă cheie, de asemeni, pentru începutul veacului nostru.

Indubitabil, abordarea contemporană a nudului a impus un radicalism care nu se dă înapoi de la interpre-

Scanned with OKEN Scanner

tări foarte abrupte. Kenneth Clark, în admirabila lui carte despre *Nud*, plină de atîtea vederi pătrunzătoare, credea că o sporită abstracție în figurarea corpului ar înlesni irupția elementului de sexualitate, pe care clasicismul îl sublima. Exemplul ales de el nu-i, însă, concludent, criticul se referă la o sculptură a lui Brâncuși care ar fi, în suprema ei simplificare, de o mai incitantă feminitate, decît antica Veneră din Cnidos a lui Praxitel; pe care, știm, se repezeau pelerinii s-o îmbrățișeze! Numai că sculptura în cauză, de la Muzeul din Cleveland, plină de un ireductibil elan, e tocmai un tors de adolescent, nicicum o chintesență feminină. Și sinteza de sensual și geometric, care e proprie artei lui Brâncuși, se situează dincolo de asemenea temeri. Arhetipal, tinzînd spre definirea de arhetipuri, demersul unor astfel de mari sculptori, deschis prin Brâncuși, continuînd prin Arp, prin Henry Moore, conține, în gravitatea lui tăcută, izbînda unei mîntuiri.

Dacă se vorbea despre acțiunea *morală* a lui Polyclet — cel care, dintre antici, a raționalizat cel mai strict abordarea trupului —, trebuie să vorbim și astăzi, ca și în epocile clasice, despre *etica inerentă a nudului*. Antichitatea tîrzie inventase ceea ce s-a numit „cuirasa estetică", tratarea ornamentalizată a torsului, desenul musculaturii ca o platoșă care s-ar aplica pe trup; dar cea mai eficientă „cuirasă estetică" rămîne, pentru nud, însăși capacitatea artistului de a impune un mod de lectură adecvat, scutit de promiscuitate, de confuzia cu obscenul. Ceea ce încearcă artiștii epocii moderne este să dezvolte tocmai acea *franchețe*, care, ea, constituie nudul ca formă de contemplare artistică și-l ferește de atingeri înjositoare. Degas, în 1878, găsindu-se în fața unui pictor destul de complezent, Gervex, care se apucase să ilustreze într-un tablou poemul *Rolla* de Musset — era vorba despre frumoasa Marion pentru care desfrînatul Rolla își cheltuie, într-un gest de perdiție, întreaga

Scanned with OKEN Scanner

avere —, i-ar fi spus: „Trebuie să se înțeleagă limpede că femeia nu e un model. Unde e rochia pe care a aruncat-o? Pune, așadar, un corset pe jos". Tînărul confrate îl ascultă, pînza e refuzată ca o inconvenientă la Salon, comentariile se revarsă între compătimitor și indignat: „Oh! să fii tînăr, să ai onoarea de a fi artist, să simți în tine talentul și să faci o asemenea operă!" Detaliile sînt bine pictate, cu un merit incontestabil. „Dar știți care sînt acele detalii? O jartieră de mătase roz, un jupon scrobit . . ." Ceea ce ar părea diabolism și provocație perfidă în sfatul lui Degas este, de fapt, dificultate onest asumată. A găsi planul de referință corect, plin de gravă seriozitate, și a nu aboli, în același timp, aderența operei la viață, e problema care i-a urmărit pe asemenea mari creatori ai epocii moderne, cînd au abordat nudul: Degas și, mai înainte, Manet, care n-a ezitat să dea celebrei sale *Olympia*, cu riscul scandalului, o figură individualizată, — scoțînd-o de sub pavăza impersonalității clasice, expunînd-o la o considerare alta decît convențională.

S-a strigat împotriva lui Manet, Napoleon III a cravașat un tablou cu nuduri al lui Courbet, de o magnifică vigoare; în schimb, se admirau creațiile cele mai corupte, tablouri „virtuoase" care făceau dibaci cu ochiul înspre libertin. O expoziție recentă, numită chiar *Equivoques*, ne-a pus în fața unora din nudurile cele mai lăudate în acele decenii, care se bucurau de favoarea oficială, sub al doilea Imperiu și în primii ani de după 1870: Bouguereau, Baudry, Bouvier și alții; un fel de a gîndi nudul care, între lubric și trufașă frigiditate, era mereu mincinos. Însă plăcea, cu o complice ipocrizie, cu un curios complex de culpabilitate. Pentru o astfel de opțiune, adevăratul diagnostic îmi pare a fi acela formulat de Valéry: „Nudul era chestiune *sacră*, adică *impură*". Un mod, așadar, de a exorciza vitalul, expri-

Scanned with OKEN Scanner

mînd, de fapt, conștiința vinovată a unei epoci mincinoase, care se temea de franchețea vieții; și care nici măcar n-o combătea autentic, în numele unor valori de spiritualitate, cum făcuse Evul Mediu creștin, ci îi opunea ficțiunea unor lamentabile conveniențe, fără acoperire în proza vieții de fiecare zi. Nici o epocă mai voios și masiv disolută ca acest al doilea Imperiu, sub care s-au pronunțat cele mai bombastice rechizitorii împotriva stricătorilor de moravuri, cele mai severe judecăți etice împotriva unor cugete exigente ca Baudelaire, Flaubert sau Manet! În acest context, dominat de semi-mondene și cavaleri de industrie, unde se predica însă neobosit contra viciului, devenea legitim să proclami purist, precum Flaubert: „cărțile virtuoase sînt plictisitoare și false". „Avea dreptate" — scrie Plehanov, comentînd această declarație, analizînd ostilitatea flaubertiană față de „virtutea burgheză". Însă adăuga: „Virtutea antică nu-i apărea lui Flaubert nici plictisitoare nici mincinoasă". Dispăruse, în epoca lui, inseparabila legătură între bine și frumos, între etic și estetic, ce caracterizase clasicismul antic. Sub Napoleon III, ca și în Rusia, sub Nicolae I, în numele eticului se promova ipocrizia cea mai insolentă. În acest sens, afirmarea nudului la Manet, și așezarea lui într-o ambianță declarat contemporană, fără vreo scuză mitologică sau literară — ca și afirmarea curiozității pentru corporal în proza naturalistă —, are un sens de *adevăr* provocator; nu de indiferență estetizantă, ci de armă împotriva acestei ipocrizii. Iar mai aproape de noi, în marea sinteză literară a lui Joyce, aplicația fără precedent asupra funcționării corpului uman, asupra a ceea ce s-ar numi „geografia" trupului, înseamnă, dincolo de individualism, și în ciuda livrescului, regăsirea unui filon simpatetic, de profundă umilitate, care dă prozei înțeles totalizator și, deci, suflu poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Francheţea e semnul sub care s-ar aşeza şi unele din încercările contemporane cele mai relevante, tinzînd a reanima limbajul corpului uman, francheţea care merge pînă la mulajul, practicat de o serie de artişti — Segal şi mai ales Kienholz, în mari compoziţii dioramatice, cu sens acuzator împotriva segregaţiei rasiale —, francheţe care face un pas încă mai departe, în *Body Art*, înlocuind imaginea corpului în ficţiune prin prezenţa însăşi a corpului viu, — ca material, nu doar ca obiect al expresiei. Se amestecă, în asemenea încercări, la Rudolf Schwarzkogler, de exemplu, şi un soi de narcisism al urîtului; o serie de demonstraţii propuse atenţiei noastre a *Documenta 5* de la Kassel — Lucas Samaras, bunăoară — aduceau un fel de exasperantă „autobiografie a corpului"; o autobiografie cu evenimente fără sens, variaţiuni înşirîndu-se histrionic, după sloganuri întîrziat dadaiste, mai mult iresponsabile decît amuzante: „Absolut *orice* este artă — proclamă Ben, un zgomotos impenitent — chiar şi spaţiul care se găseşte între degetele Dumneavoastră de la picioare". Dar, alături de acest curios manierism, alternînd între insipid şi sinistru, folosirea corpului, ca instrument el însuşi, a întipărit şi o seamă de nelinişti mai semnificative, la Yves Klein, de pildă, spirit fertil dispărut prea devreme, care, înfăşurînd trupul modelelor feminine în culoare, le-a transpus în seria sa de „antropometrii", de o fulgurantă imediateţe.

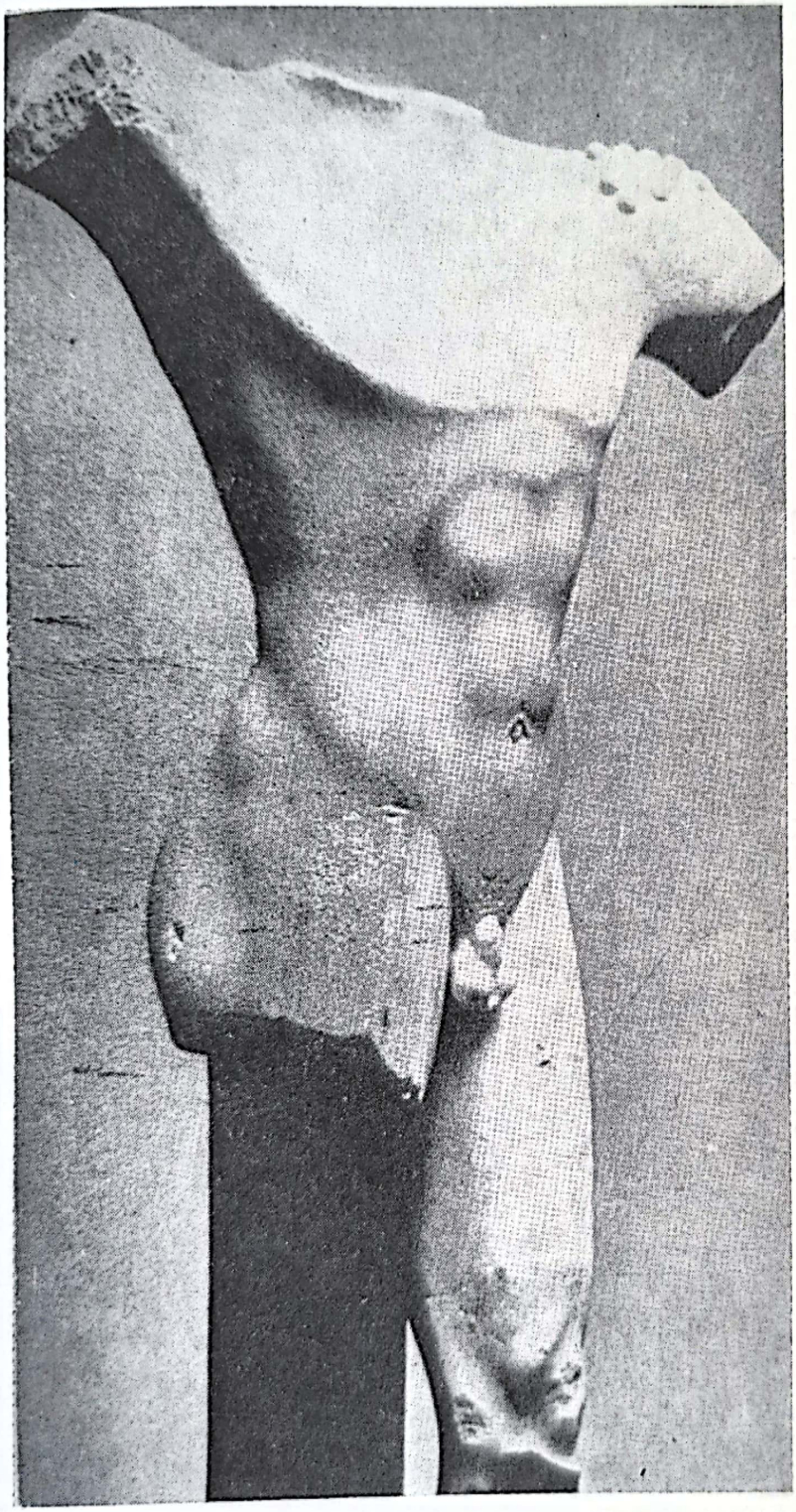
Iar în sculptură, la un creator foarte interesant, ca francezul Jean Ipoustéguy, anatomismul aliază observaţia spontană, acuitatea lancinantă, cu scrupulul de acurateţe rece al industriei hipermecanizate. Un luciu de marmoră nemilos lustruită, în opere a căror ideaţie are, dimpotrivă, un fel de vehemenţă expresionistă, sculptorul alătură ţipătul, ţipătul cărnii, şi indiferenţa strălucitoare a industriei, într-o curioasă întrepătrundere; mergînd, de pildă, pînă la tipare în bronz, alcă-

Jean IPOUSTÉGUY,
Omul, bronz,
Colecția Sara Hildén,
Kunstmuseum Athenäum,
Helsinki.

tuiri concave făcute anume pentru degetele mîinii, — suport fascinant și precis, nu fără o umbră de amenințare pentru petala încrezătoare a degetelor care ar veni să se așeze în acest receptacol. Ipoustéguy, autorul unor desene străluminate de un sens acut al nudului, adevărate radiografii ale tensiunilor musculare, e, în sculptură, acela care a urmărit în ultimii ani, foarte tenace, un program menit să imposteze *Omul* în aria emblemelor cu demnitate culturală: dîndu-i, în lucrarea cu acest nume, un aer demonstrativ și implacabil, de paradigmă vitruviană a echilibrului; sau, altădată, cu aceeași concentrare aproape feroce, magnificînd instantaneul mișcării — *Omul care deschide poarta* — într-un dialog modern, nervos, de înlăuntru și în afară. Într-o astfel de piesă anatomia c „apărată și ilustrată", în adevărul miezului ei dur, spălat de aderențe sentimentale; cu acea atenție absorbantă pînă la cruzime — pe

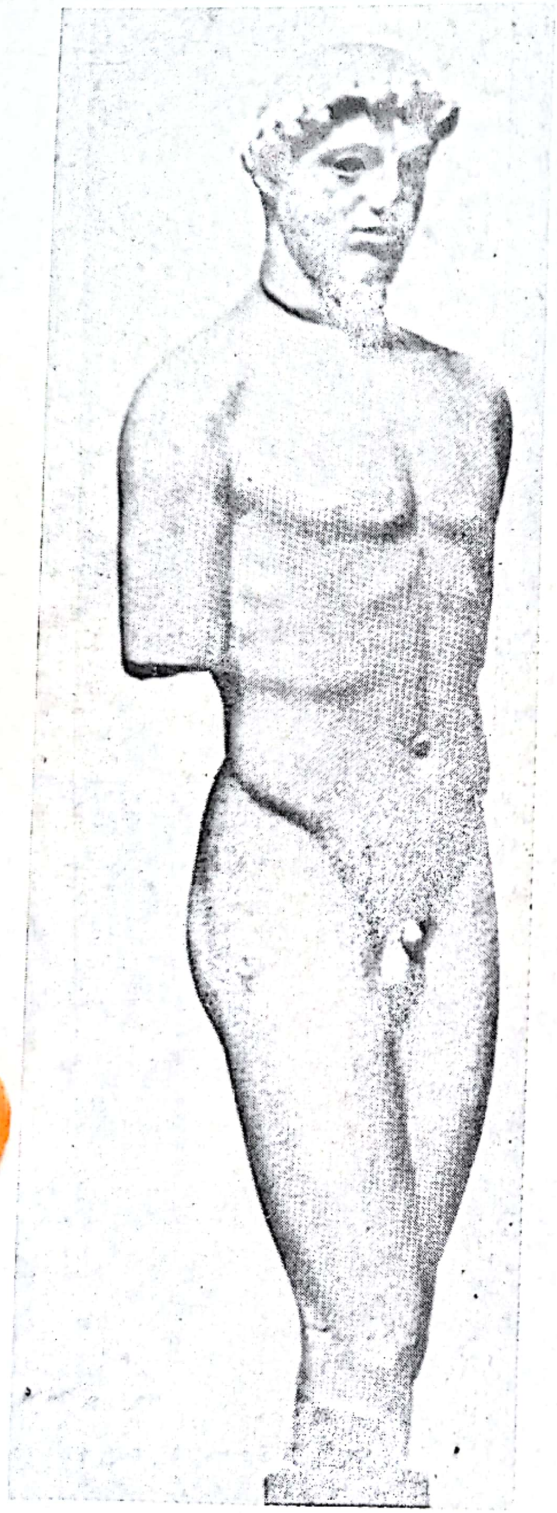
care o găseam cîndva la rinascimentali ca Pollajuolo sau Signorelli. Monument al bunei noastre funcționări kinestezice, gloria trupului îmbină aici, în mașinăria impecabil articulată, și o anume nostalgie a indefini-

Scanned with OKEN Scanner



Fragment dintr-un grup arhaic
(Teseu ?)

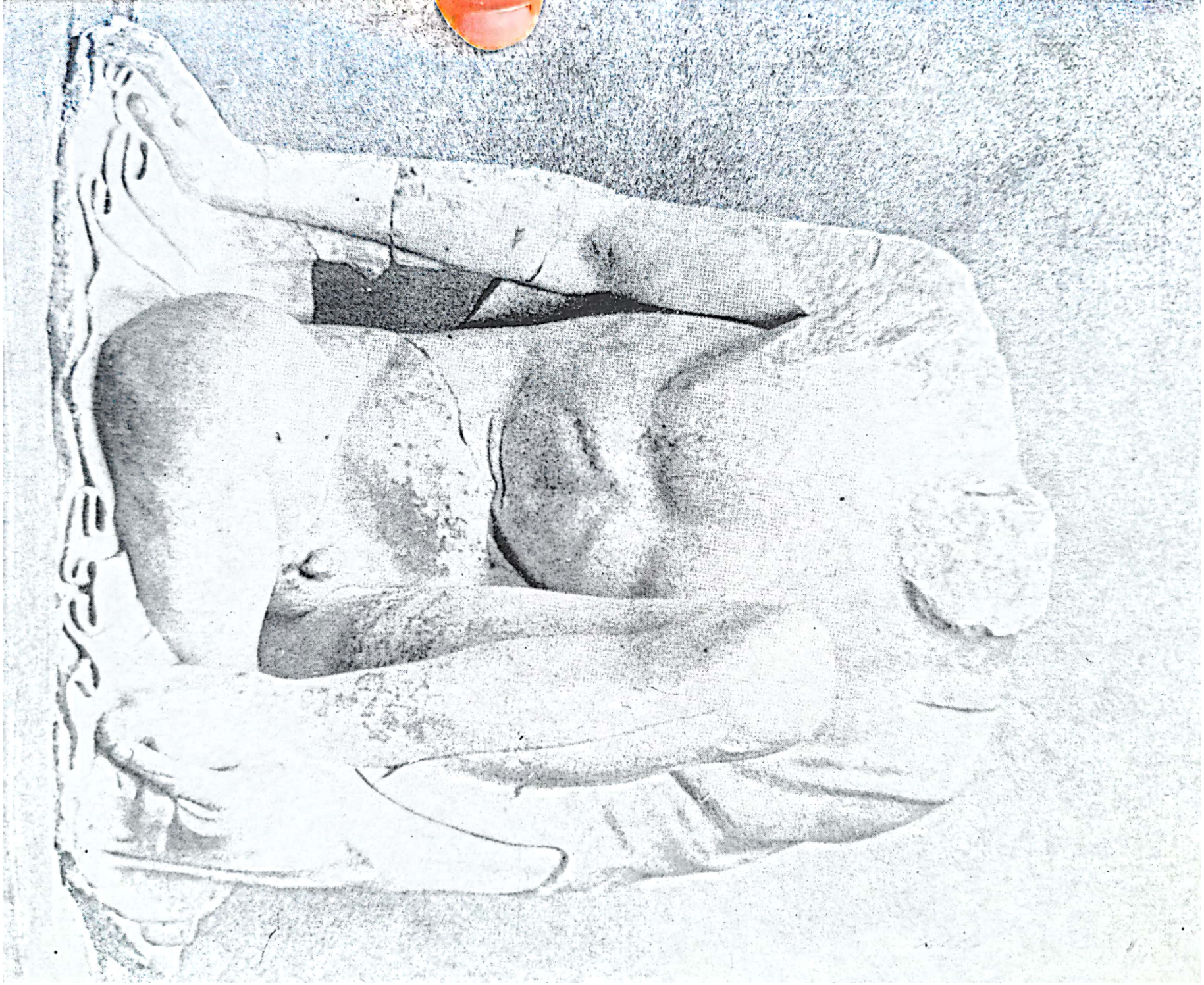
Scanned with OKEN Scanner



p. 182
« *Efebul lui Kritias* »,
marmoră (480 a.e.), Muzeul Acropolei, Atena.

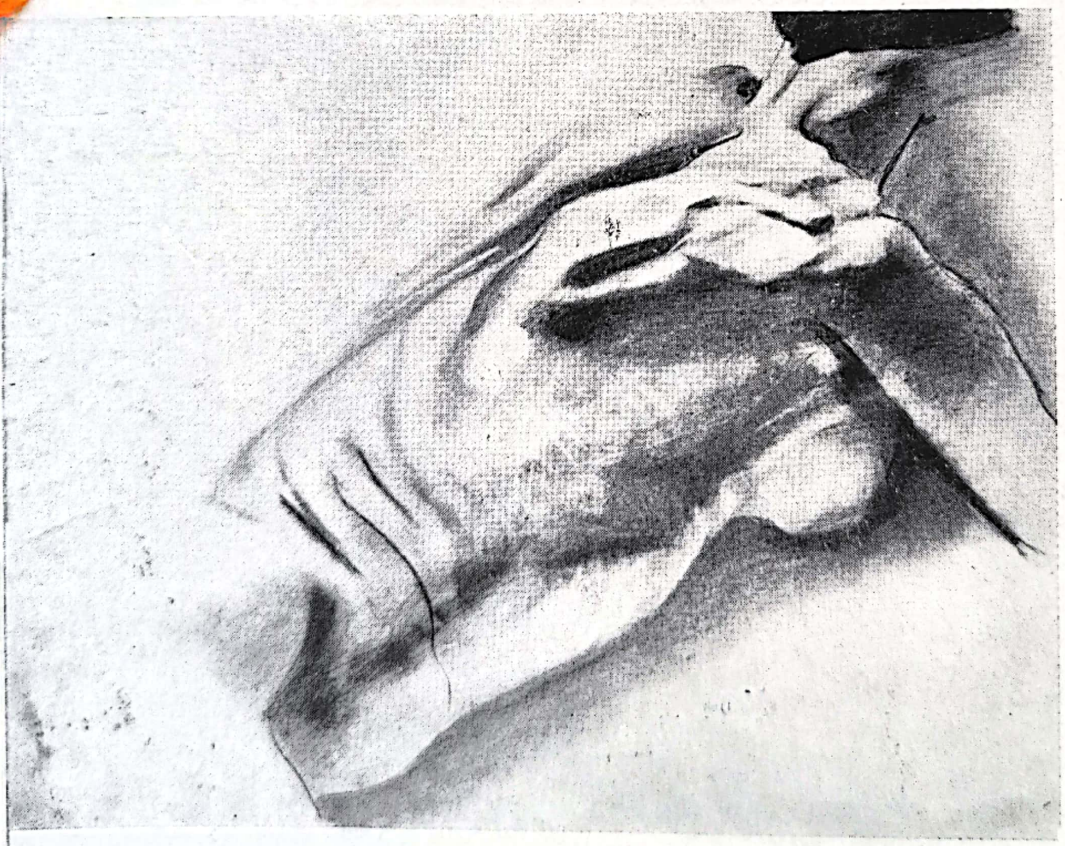
p. 183
Efeb ghemuit,
frontonul estic al *Templului lui Zeus*, OLYMPIA.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

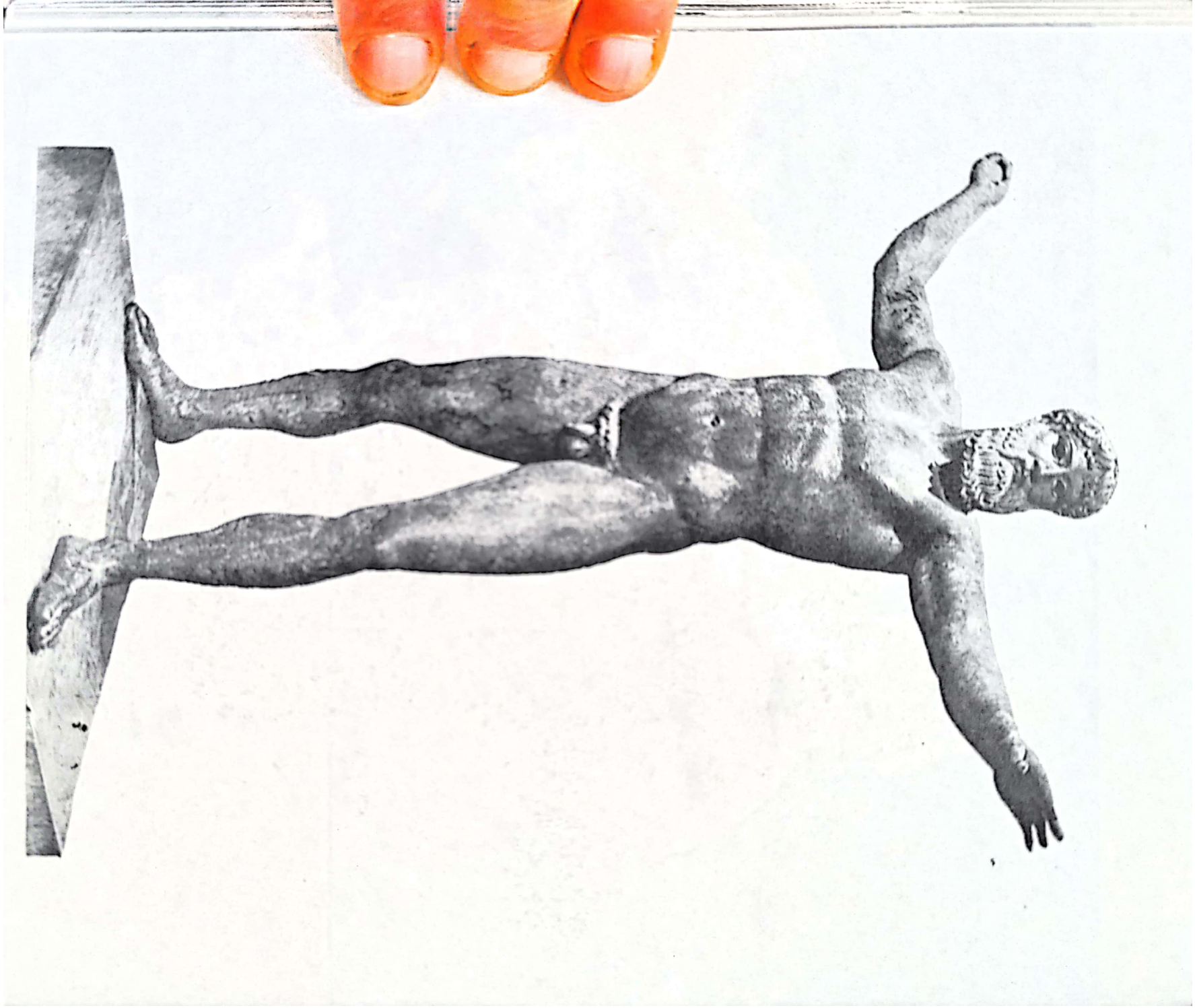
Jean IPOUSTÉGUY, *Anatomie*, desen.



Scanned with OKEN Scanner

OLYMPIA, *Templul lui Zeus*, frontonul estic:
Divinitatea rîului Kladeos
(secolul V a.e.), Muzeul din Olympia.

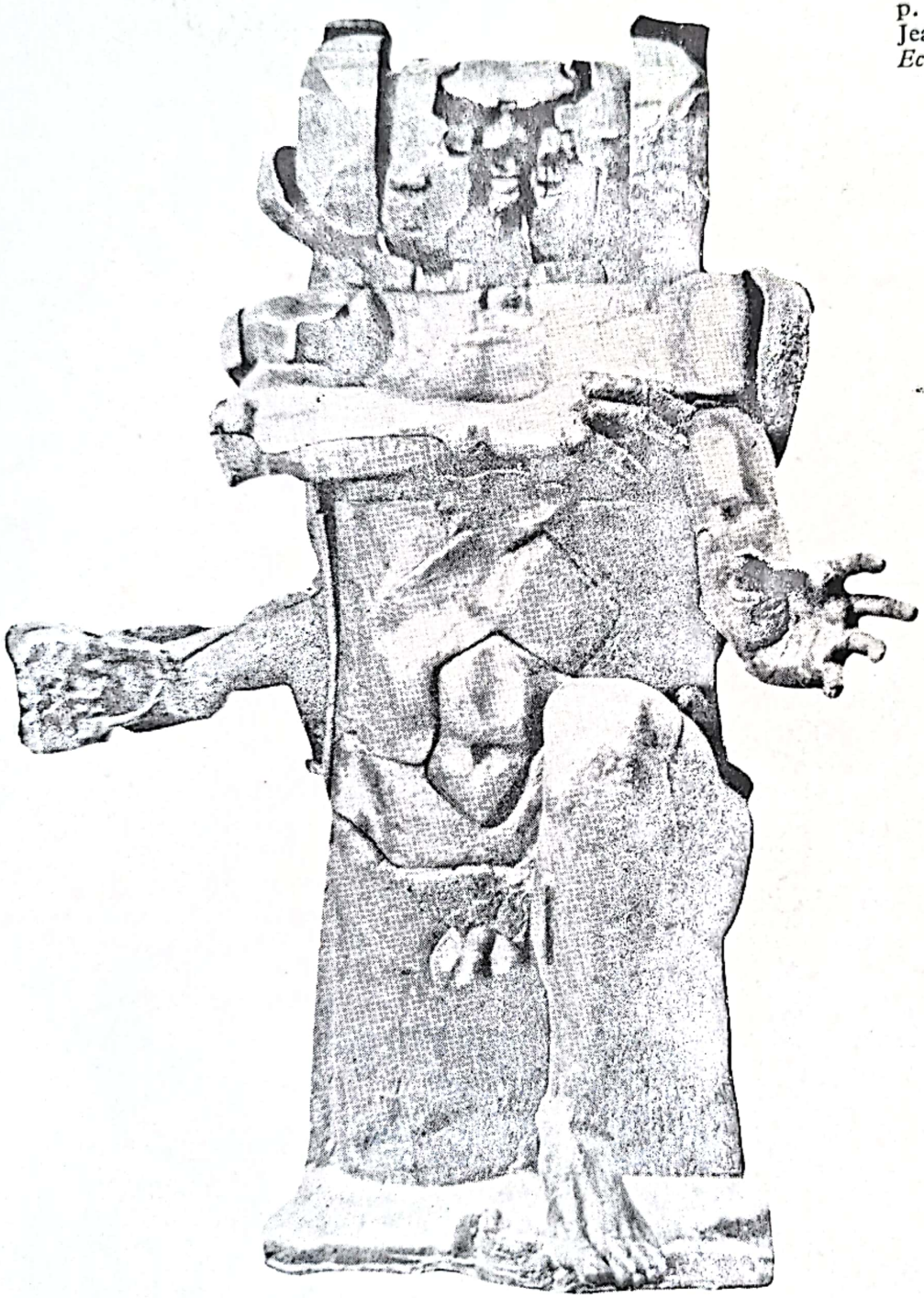
Scanned with OKEN Scanner



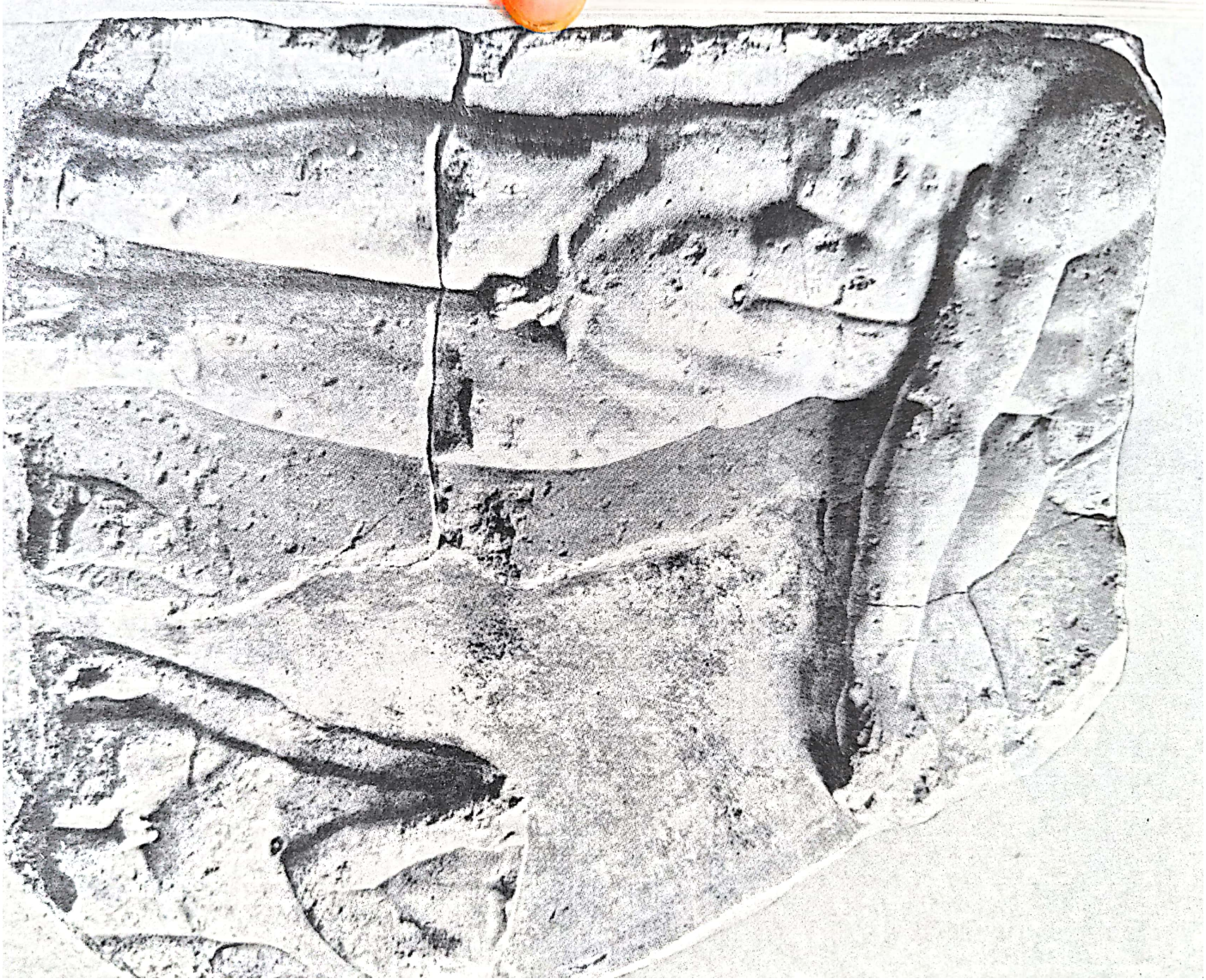
Scanned with OKEN Scanner

p. 186
Zeus din Artemision,
bronz (secolul V a.e.)

p. 187
Jean IPOUSTÉGUY,
Ecbatana, bronz.



Scanned with OKEN Scanner

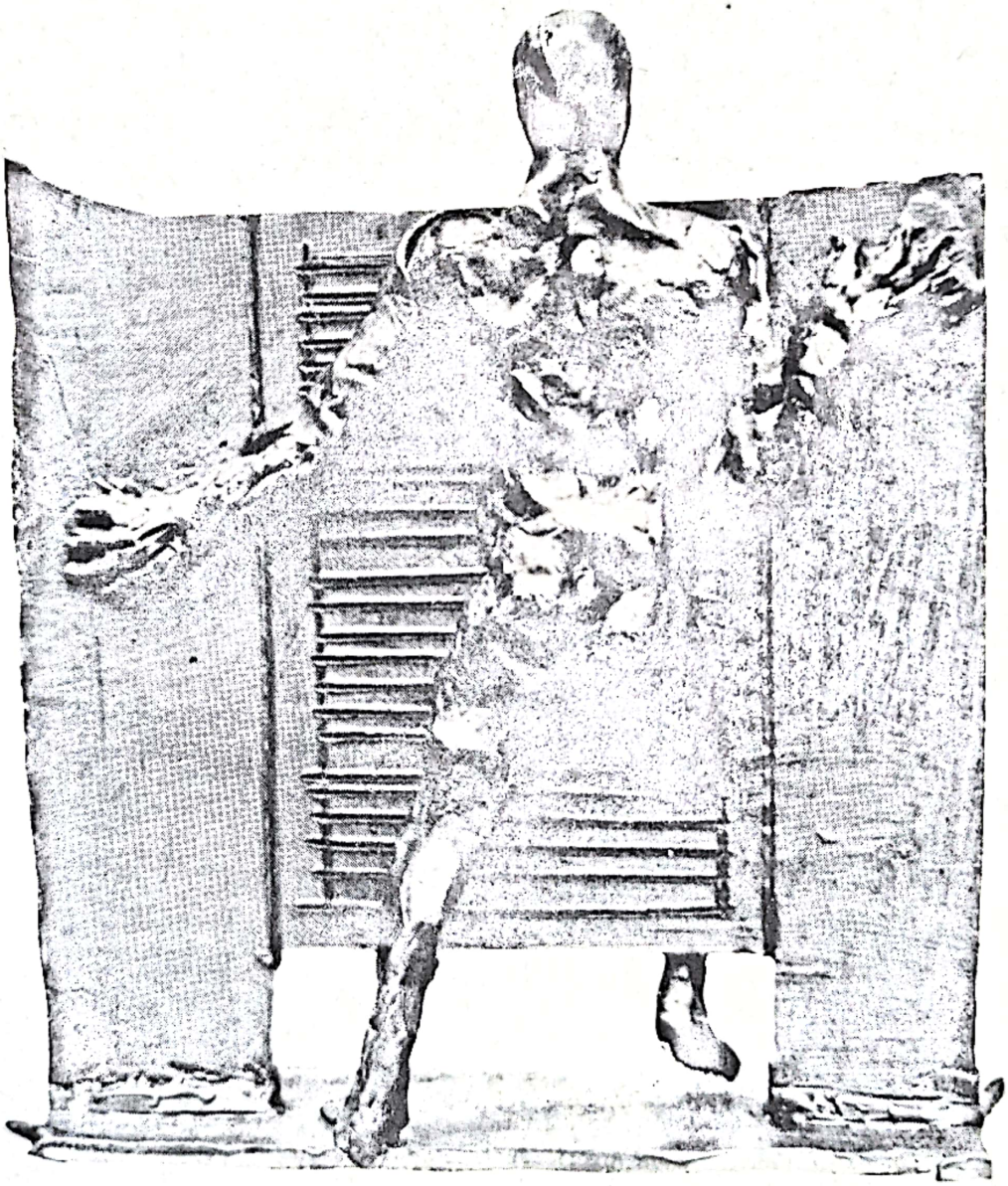


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

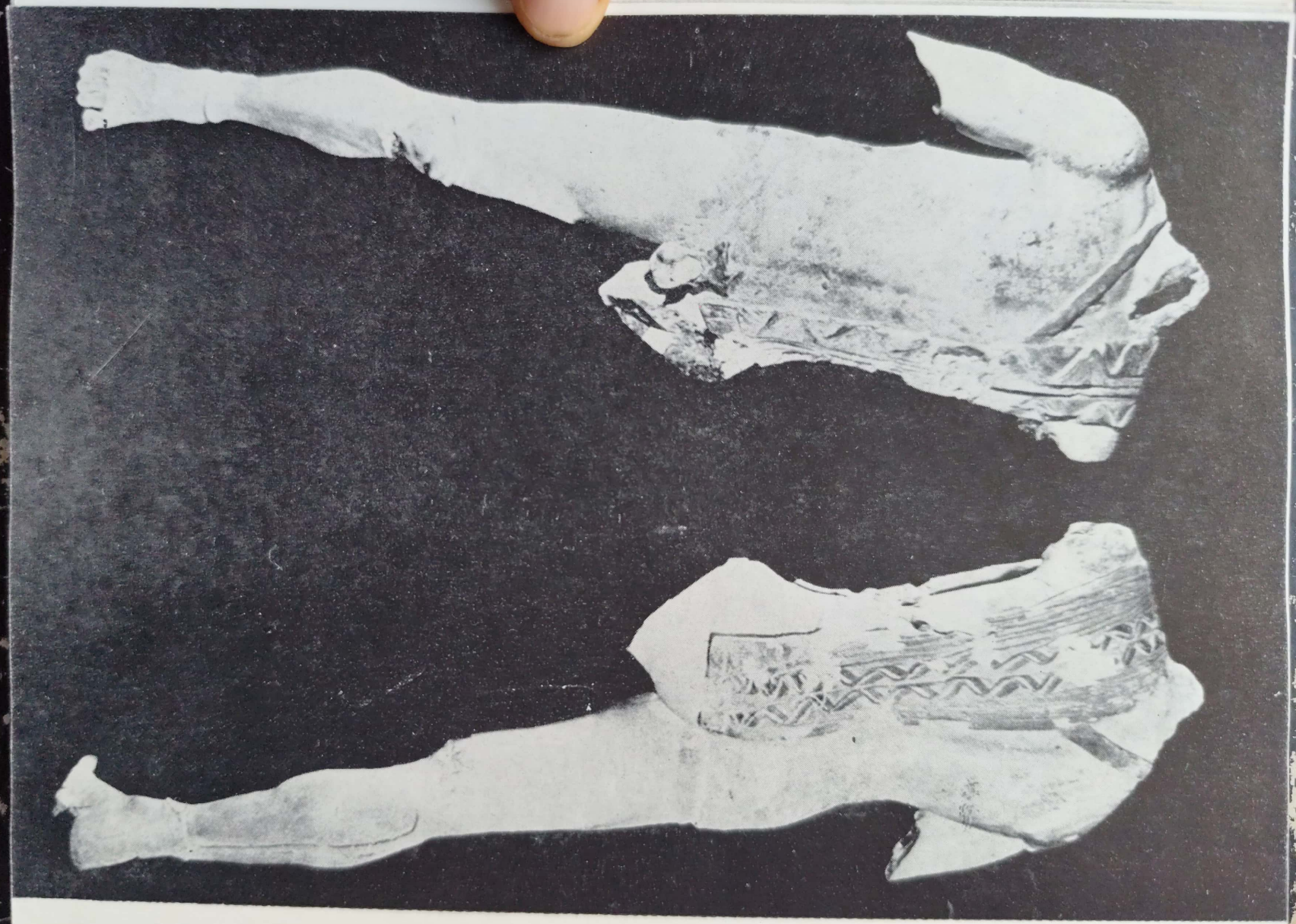
p. 188
Atlet de pe o stelă funerară,
necropola din DELPHI, marmoră
(mijlocul secolului V a.e.)

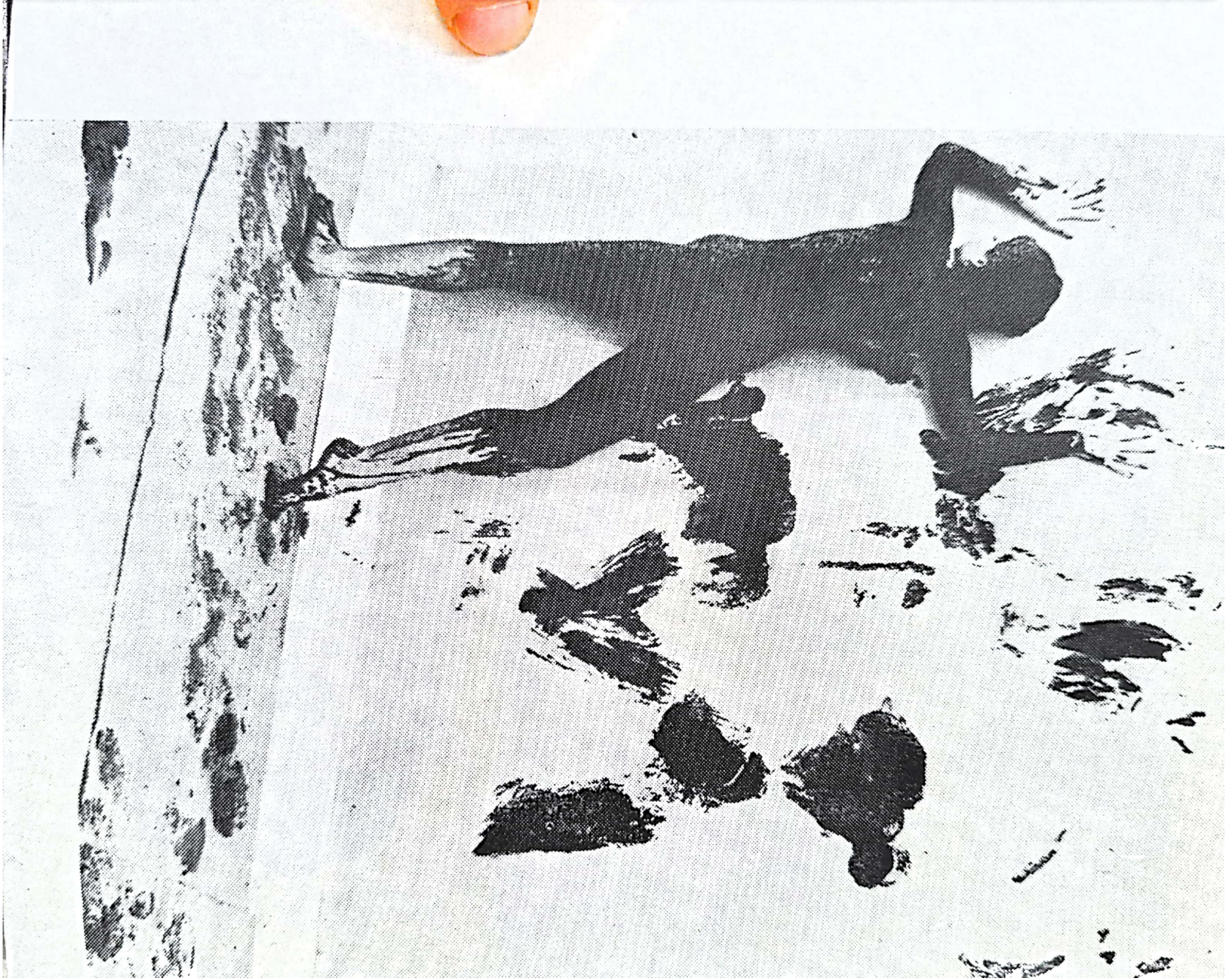
pp. 189, 190
Jean IPOUSTÉGUY,
Anatomie, desen.
Om deschizînd poarta, bronz.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



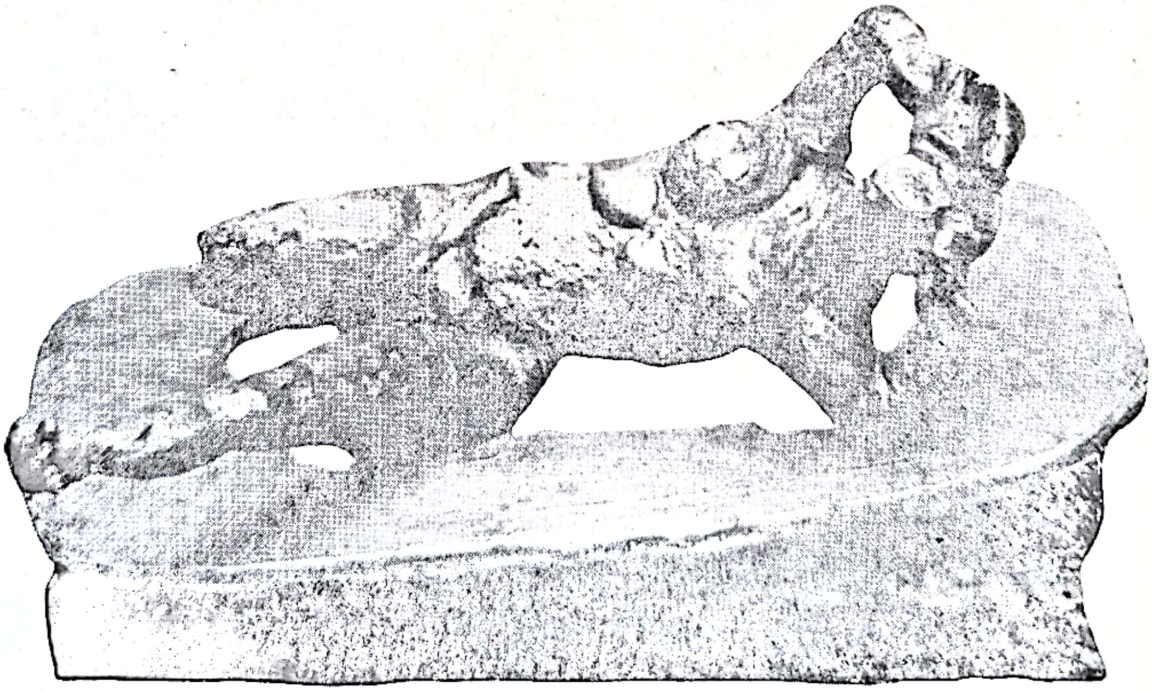


Scanned with OKEN Scanner

p. 192
Trunchi de războinic,
ceramică (490 a.e.), Muzeul din Olympia.

p. 193
Yves KLEIN, *Elaborarea unei antropometrii.*

p. 194
Jean IPOUSTÉGUY, *Femeie în baie*, bronz.

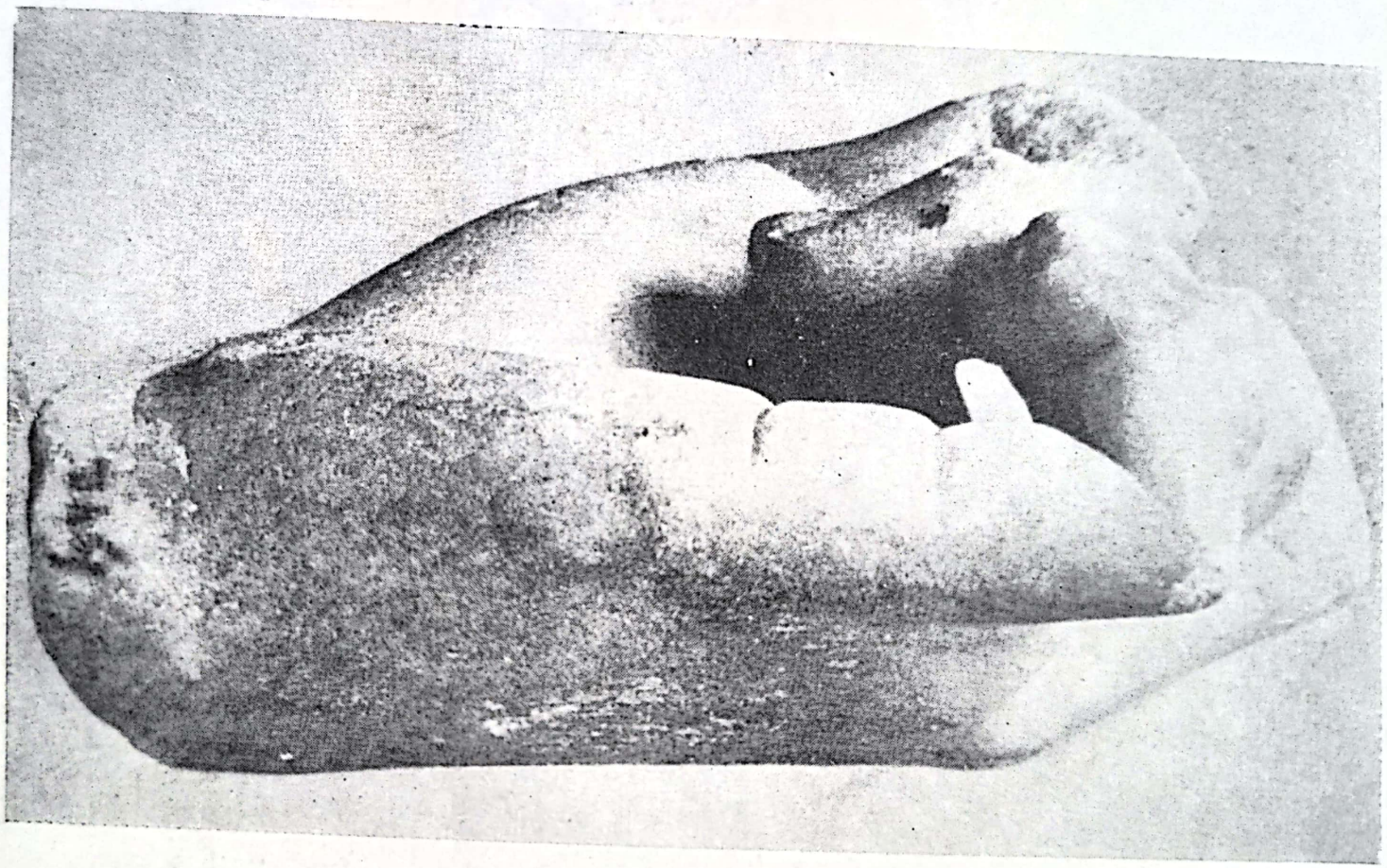


Scanned with OKEN Scanner

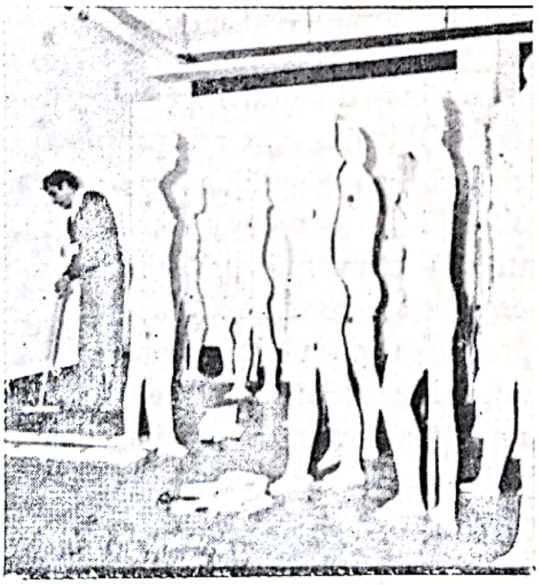
p. 195
Parthenon, fragment din frontonul estic.

p. 196
Mînă, Templul de la EGINA.

Scanned with OKEN Scanner



tului, a informalului. Căci tot Ipoustéguy va imagina apoi sculpturi pe tema nudului ca arheologie și peisaj. Sînt lucrări cărora el le dă nume de locuri, exotic, arheologic prestigioase: *Mistrà*, *Ecbatana* — agregate de forme, cărora sculptorul le multiplică elementele, capetele de pildă, o anatomie care parcă sparge cojile unei anvelope, răsărind irepresibilă în peisaj, într-o dialectică a identității paradoxale dintre stîncă și mașina umană. Corpul-peisaj marchează, de fapt, la Ipoustéguy, aspirația artistului de a renunța la corp ca unicat, și de a-l gîndi în niște serii mai cuprinzătoare: la încrucișarea unor relații care răspund, în chip contemporan, acestei dialectici solicitante, a tensiunii între calitativ, între ireductibilul individual al calității, și expansiunea cantitativă.

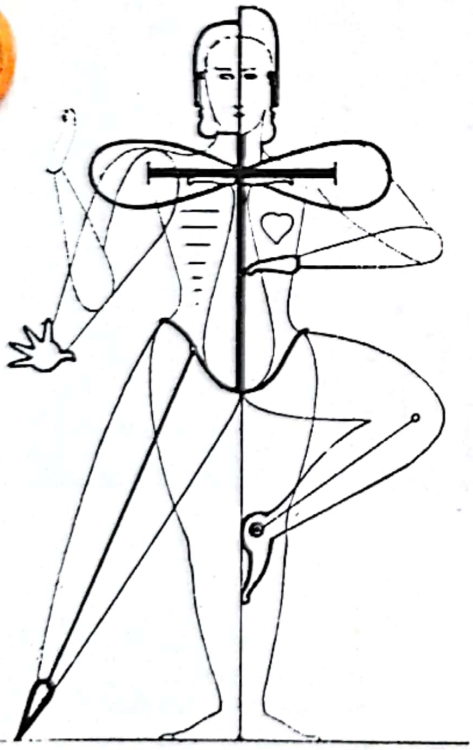


Mario CEROLI,
Suavități în scîndură și balamale.

Ceea ce, cu mijloace de *arte povera*, încearcă și Mario Ceroli, un artist italian care, pornind de la tiparele patrimoniului clasic — *David* al lui Michelangelo, de pildă, — le transpune în bidimensional, într-un material sărac, în materia auster săracă a scîndurii de am-

Scanned with OKEN Scanner

pp. 198, 199
Oskar SCHLEMMER,
Desene pentru
« *Baletul triadic* »
(1920–1922)



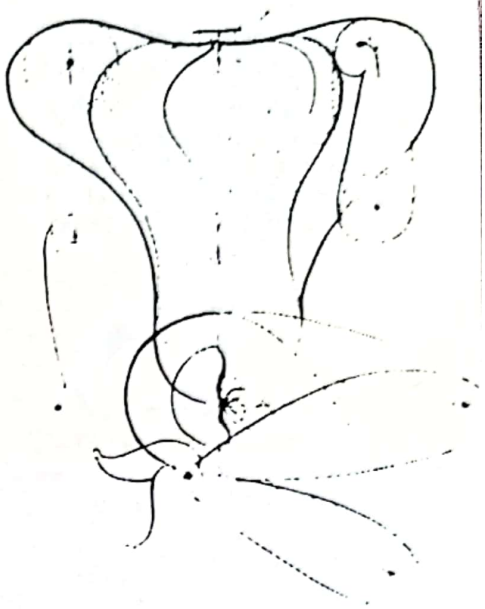
balaj. Raţionalizînd prin reducţie artizanală aceste tipare ale supremei invenţii individuale, apoi multiplicîndu-le serial, sculptorul experimentează un anume straniu al repetitivului. Şi obţine pe calea aceasta, a sărăciei asumate, un efect care este de ordinul luxurianţei, al proliferării enigmatice: în remarcabila scenografie, de pildă, pentru *Richard al III-lea* de Shakespeare. Iar altădată, punctul de pornire fiind ales în imediat, modelul decupajului fiind sculptorul însuşi, demersul capătă o franchețe care iese din sfera *d'après*-ului; comportînd, mai cordial, dezvoltări analoge. Dincolo, aşadar, de noblețea convenită a bronzului sau a marmorei, — se poate investiga interesant pe tema nudului, în oricare din materiale; ba chiar, cu efecte de surpriză, în cele mai lipsite de prestigiu.

Se poate investiga de asemenea prin izolarea pregnantă a unor detalii, plecînd, bineînțeles, de la lecția mai veche, a lui Rodin, a fragmentarismului său voluntar; însă dilatînd hiperbolic fragmentul, — cum face Claes Oldenburg, cînd propune, monumentalizat, un genunchi, ca o emblemă pe care ai putea-o vedea dezvoltabilă la asemenea dimensiuni, încît să domine o întreagă ambianță urbană. Monumentalizarea aceasta neașteptată înseamnă afirmarea unei noi candori, în apropierea de nud. Genunchiul, însă, tratat aici cu anume ingenuă netezime, alcătuise un punct fundamental în articulațiile sculpturii, încă din arta arhaică grecească, de la efebul din Melos la efebul lui Kritios. Noduri unde se strîng, ca într-o menghine fermă, tensiunile, robustă organizare de bijuterie concentrică, definind cel mai viu sistemul ireductibil de pîrghii care susțin corpul, genunchii opriseră îndelung, ca temă sculpturală, însăși atenția lui Michelangelo.

Dar, vorbind despre insolitul pe care-l comportă astfel de amplificate fragmente, trebuie să observăm că, în alte căutări contemporane, la César spre exemplu,

Scanned with OKEN Scanner

fragmentarismul și scrupulul de exactitate anatomică pe care și-l impune sculptorul duc mai mult în direcția angoasei decît a inocenței poetice: *Degetul*, la César, strălucind uriaș din toate accidentele suprafeței vii, pe care mulajul le-a păstrat, ne propune o izolare a fragmentului care să-l facă mai degrabă neliniștitor, iritant pentru ambianța noastră. Îndoindu-se de corpul uman, ca de o temă obosită, prea des compromisă de tratările academismului, unii artiști contemporani încearcă, reînnoind-o, să se sprijine pe resorturile unei anume provocații. Ceea ce se constată și în aria cinematografului, unde, atîtea producții fără de scrupule folosesc prestigiile corpului uman într-un sens înjosit, după formula filmelor *sexy*. Dar există și filme ca acelea ale lui Andy Warhol — *Flesh*, mai cu seamă —, unde eroul e un model fotografic care, în coșmarul unei vieți de prostituție, ia poze sublime, michelangiolești, inspirate de fabuloșii *ignudi* din picturile Sixtinei. Mînuirea materiei care e trupul uman întipărește aici o nevoie de frumusețe animalic tandră, izbutind să anuleze șocul pe care-l dau în primele minute imaginile căutat insuportabile. Pentru că, dincolo de ele, gestul artistului, oricît de radical, rămîne grav, explorarea sa nu e frivolă; și adoptă mijloacele acestea, tocmai pentru a ne face în chip aprig atenți la niște sensuri dure de viață, care de obicei ne scapă.



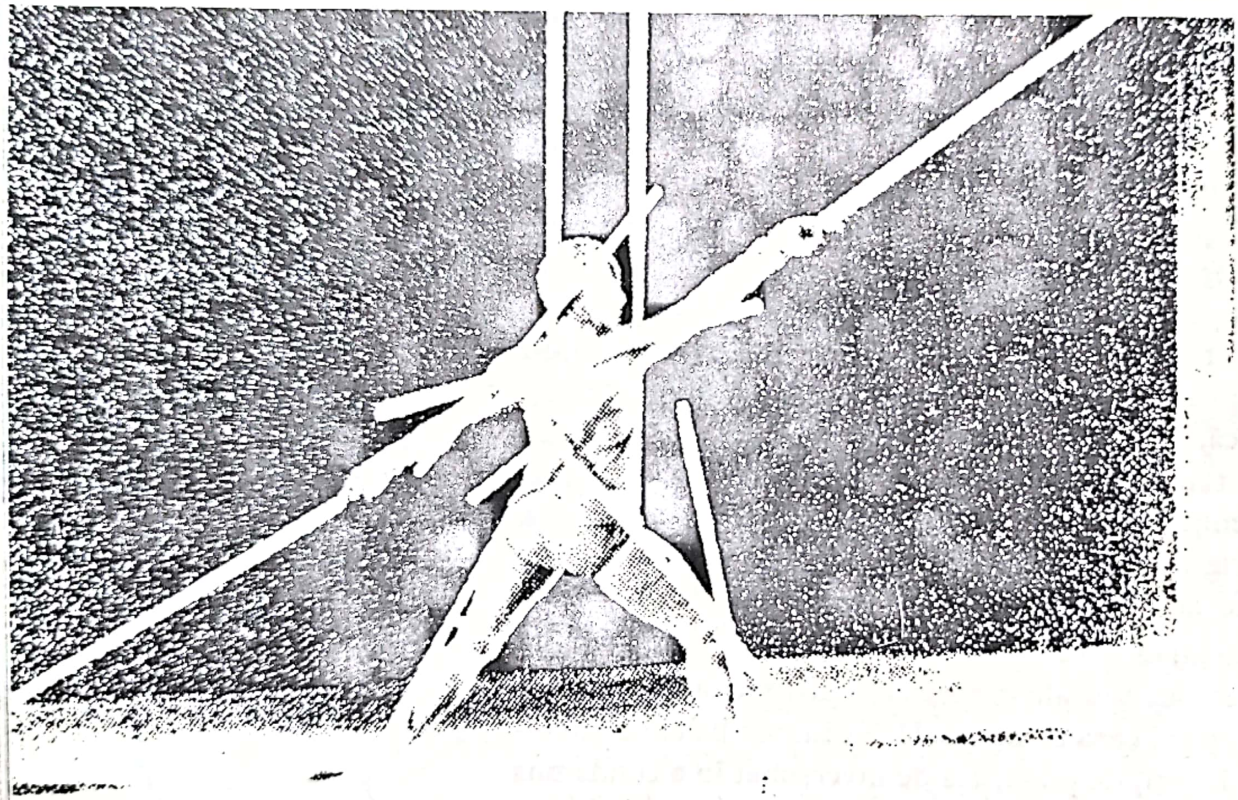
O sănătate vitală fără complexe, fără complexele creștinismului sau ale respectabilității victoriene, e ceea ce ne propun, ceea ce ne-au dăruit marile balete contemporane: Béjart, de pildă, așa de înverșunat în a condamna ostilitatea creștină față de trup; el care știe să ne învețe frumusețea torsului în supla lui funcționalitate, și grandoarea mută a actului de a respira; să ne facă a simți mișcarea însăși a pleurelor și vălurirea nesfîrșită a mușchilor, care preface ființa întreagă într-un soi de cil vibratil. Francheța coregrafiei lui Béjart proclamă demnitatea

Scanned with OKEN Scanner

p. 200
Oskar SCHLEMMER,
Dans — diagramă spațială.

p. 201
Exerciții de biomecanică după metoda *Meyerhold* (din « Carnetul rus » al lui Lee Strasberg, 1934)

sudorii, vitalitatea nu rămîne aici la acceptarea convențional smerită pe care i-o rezerva, de obicei, baletul tradițional; ea se afirmă nu ca un accident scuzabil, nu ca o explozie prudent circumscrisă; vitalitatea e conștiință perpetuu implicită, — în fiecare gest, în fiecare mișcare; interzicînd corpului să se desfășure altfel decît cu amplitudine încrezătoare. În baletul care se cheamă *Arta barei*, exactitatea, multiplicată într-un adaos savant, transformă trupul însuși într-un fel de limbă de metronom. Fiecare interpret, după ce-și execută exer-



cițiul, părăsește bara ca un altar la care ar fi oficiat. Trupuri radios exacte, tonic vibrante, svîcnire scurtă a membrelor, bucurie limpede, care e dincolo de inocența păpușerească, tăcere imperioasă în unele momente. Mîna

Scanned with OKEN Scanner

lent alungită, în cutare exercițiu, — fiecare și-o privește, parcă ar descoperi-o pentru prima oară acum. În cele mai curente ipostaze, — pare a spune Béjart — viața trebuie să fie descoperire de sine, uimită revelație a trupului nostru, cel de toate zilele.

În fine, dacă Alwin Nicolaïs, alt ilustru coregraf, înfășură mișcarea balerinilor săi într-o asemenea zbatere de lumini și de sunete, încît transformă trupurile lor într-un exploziv *ecorșeu*, o face nu ca o datorie față de căutările plasticii; mai degrabă este, în demersul lui inventiv, o încredere febrilă în trupul uman, — în trup ca într-un instrument fundamental de contemplare a lumii. Balerini în alb, salubru exacți, ținînd ca într-o încatenare chimică o gimnastă; alcătuiri de trupuri în geometrii octogonale, în baletul *Imago*, o consimțire de figuri care-și ajung, dispuse în lanț ca atomii, nu arată, oare, că dansul, deci conștiința corpului, înseamnă totodată o conștiință a lumii? Linii formînd niște culoare fără de sfîrșit, fugă prin labirinturi paralele, benzi vibrante de spectru, mișcarea umbrelor care, paradoxal, realizează o concretețe mai sensuală, mai atașantă decît aceea a corpurilor înseși în lumină; ai impresia, la un moment dat, că labirinturile — cu destinele lor trepidant paralele — au devenit o cavernă platoniciană. În voioșia imediatului, Alwin Nicolaïs ne face să întrezărim vastitatea dimensiunii metafizice pe care o poate atinge dansul, — adică trupul.

Dar acesta e și sensul străvechi al artei, de la primele ei triumfuri în explorarea trupului. Cînd privești fragmentele rămase din frontonul de la Olympia, în care urcă parcă o sevă de arbori robuști, îți dai seama că Apollo, care domolește cu brațul întins încleștarea, e infinit mai mult decît o piesă cu un înțeles determinat, compozițional și narativ. Dreapta implantare, frontală, a zeului, face din el un ax vertical de care să se rezeme și să se liniștească agitația lumii. Coloană vitală, el

[8]

[12]

Scanned with OKEN Scanner

exprimă, ca și întreg acest fronton, un sentiment miraculos de integritate a corpului. Oricît, — îți spui, în fața acestor fragmente — oricît de brutal le-ar apuca timpul, oricît țeasta s-ar lăsa sfărîmată și torsul sfîșiat, corpul există cu un fel de tînără, severă perenitate; care e a ideii, și a desenului, dincolo de fragilitatea cărnii. Integritate morală, lumea e aici desen pur, complet ca un concept, totul e indicat cu o limpezime care disprețuiește profuzia cantitativă. E loc pentru surpriză, pentru tumulturi, dar totul se întîmplă conform unei ordini inteligibile, la care oamenii consimt, chiar în dramă. Tinerețea supremă a acestor eroi pare inatacabilă, ei, olimpienii, sînt, în mitologia greacă, o metaforă a tinereții lumii: în opoziție cu forțele pe care le combat, cu Centaurii, cu forțele monstruoase, cu Pythonul, cu tot ce reprezintă bătrînețea obscură a universului. Astfel sînt Centaurii, — mai mult decît informalul, ei asumă această bătrînețe chtoniană; în timp ce Apollo, și cei pe care-i proteguiește el sînt tineri, implacabil tineri, — cu severitatea dreaptă, netemătoare a tinereții.

Dar trupul ca receptacol de înțelesuri filozofice își găsește, poate, culminația cea mai amplă în marmorele Parthenonului. Fragmentele rămase, seria de la British Museum, au vastitatea unor fructe de piatră ivite pe cerul lumii, totul e cosmic la nivelul acesta de gîndire; ai spune bucăți de astre cu care s-au luptat giganții, la orizontul îndepărtat al mitului. Un trup, Poseidon, un tors fabulos, cu un braț triumfal pornind drept în sus, e retezat în față, concavitatea aspră venind în dialog cu bolta spinării care se ghicește deasupra. Înlăuntrul deschis al trupului a devenit o cavernă, ca un perete de falie sprijinind umerii, sprijinind un fel de urieșesc acoperiș al lumii. Subliniate fizic prin metamorfoza mileniilor, aceste sensuri, de vastitate cosmică, sînt date în logica însăși a tratării artistice. Dacă la Olympia, dacă în formele mai vechi ale artei grecești, alăturarea

Scanned with OKEN Scanner

corpurilor, chiar savantă, asculta de niște raporturi sintactice mai simple, sudate printr-o logică de tipul cauzalității — acțiune contra acțiune —, aici, în trecerea de la un grup la altul, nu se mai poate face distincție între obiectele sculpturii și spațiul care le conține. În sinteza lui Phidias, *materia* lumii e inextricabil legată de *formă*, și *massa* se lasă așa de fericit elaborată de *forțele* care-i dau sens, încît obligă spiritul la o abolire a opozițiilor. Rîurirea heracliteană a draperiilor se umflă pentru o clipă în turbilionul blînd al genunchilor, în rotundurile fertile ale sînilor, — nuclee cosmic misterioase în care se odihnește curgerea lumii. Grupul așa numit al *Parcelor*, care inspirase meditația lui Valéry, Hestia, Dione și cu Afrodita, — cum le-au identificat azi arheologii — se înscriu pregnante, ferme, pe orbita lumii, și totodată pulsează de-a lungul lor un fluid, asemenea unei alunecări de giulgiuri selenare. Figura alungită — tînăra Parcă, i-am spune, cum îi spunea și Thibaudet — înaintează spre crepuscul ca o magnifică proră, purtată muzical dinspre lumină limpede spre vis; somnul ei — dacă e somn — îl veghează inteligența întreagă a lumii; abandonul aparent e, de fapt, deschidere vie spre vastitatea universului. Se rostește, în aceste sculpturi, un fel de a ființa care e definit, comportînd individualitatea, calitativul individualității, fără, însă, a opri infinitul de răsfrîngeri al lumii. Aceasta e și tema frontoanelor — ecloziunea triumfală a inteligenței, a zeiței Athena, la care asistă, pe care o vestește întreg universul. O aripă, ca un scut ferm, o draperie tăioasă ca o pînză de corabie împinsă de vînt — e Hebe sau Iris, care aleargă; e, de fapt, tinerețea, aproape asexuat superbă, a inteligenței. O figură, Demetra poate, înalță brațe care marchează parcă treptele de înaintare ale surprizei. De fapt, e surpriza și bucuria vieții. Viața ca dialectică a ideii, aceasta este tema profundă a unei asemenea invenții artistice. Invenție care adună laolaltă *istoria*, cu formele determinate ale unei civilizații, cu

Scanned with OKEN Scanner

mîndria de sine a democrației atice din secolul al V-lea, — dar și setea de universal a gîndirii, cu rădăcini în trunchiul străvechi al miturilor.

Istoria trece prin orizontul mitului, după cum mitul se constituie *din istorie;* nu e nici o opoziție între particular și universal, între exterior și lăuntric. Așa cum caii Aurorei și ai Lunei se compensează simetric, semnale ale pătrunderii și ale ieșirii din acest spațiu de epifanie. Cel care părăsește frontonul, cel înhămat la carul Selenei, își răsfrînge buza fantastic, ca și cum, nechezînd imens, ar marca fatalitatea acestei cufundări crepusculare. Iar ochiul, bulbucîndu-se enorm, vrea parcă să ia cu el cît mai mult din această sărbătoare a lumii. După cum, la celălalt capăt, Helios, înălțîndu-și brațele într-un gest pe care îl va regăsi Michelangelo, pornește auroral, fără balast demonstrativ. Cu brațe încărcate de putere și de conștiința calmă a puterii, pornește în marea aventură a *gîndului.* Și cînd spunem *gîndul*, pentru Parthenon, ne vine în minte vestitul *Noũs* al lui Anaxagoras: gîndul ca ființă, anulînd opoziția între subiectiv și obiectiv, gîndul ca supremă prezență ontologică.

1973

Scanned with OKEN Scanner

DURATĂ FRANCEZĂ

N-am fost la Chartres în pelerinaj, pe jos, cale lungă, precum Péguy altădată. Dar cînd mă gîndesc la Franța îmi vine în minte, în primul rînd, „inimitabila săgeată" a turnurilor catedralei; spicul cel mai robust și mai pur pe care cîmpia mănoasă l-a putut vreodată înălța către cer. Cum aș rosti — decît cu vorbele poetului — uimirea, și calmă și profundă, care te prinde cînd, la orizont, pe oceanul de grîne, răsare uriașă, fără de teamă și fără de orgoliu, arca cea mai încărcată de suflet pe care a făurit-o Franța?

Voici le lieu du monde où tout est reconnu...
Le seul coin de la terre où tout soit contenu.

E clipa de grație, irepetabil fericită, pe care a cunoscut-o arta Evului Mediu francez, Rodin o numea o „Acropole a Franței". Astrele se conjugaseră prielnic, nava crescuse într-un elan surîzător și tînăr, seniori se amestecară cu țăranii și meșterii, lucrînd efectiv, ca să înalțe din nou bazilica, în numai douăzeci și cinci de ani, după incendiul din 1194:

Voici le lieu du monde où tout devient enfant.

Scanned with OKEN Scanner

pp. 206, 207
Catedrala din CHARTRES, figură și statui-coloane din *Portalul Regal* (secolul XII)

Și totuși nu, niciodată, francezul n-are cum deveni pînă la capăt copil. Civilizația lui e saturată de inteligență, de matură precizie, suprem conștientă de proporții. În plin Ev Mediu — pe care romanticii îl credeau

Scanned with OKEN Scanner

o domnie a spontaneității ireflexive —, carnetele francezului Villard de Honnecourt ne revelează un intelect preocupat de a raționaliza desenul, de a reduce sistematic notația formelor la o mnemotehnie de modele

Scanned with OKEN Scanner

și echivalențe geometrice: cu aproape trei sute de ani înainte de Renaștere, de căutările savante ale lui Leonardo și Dürer !

E o vocație franceză, aceea de a urmări firesc, fără pedanterie, — în orice faptă creatoare — un principiu de rațiune, de ordine lăuntrică și de complexă continuitate. Un împărat, Carol Quintul, care-l ținuse prizonier pe regele Franței, a trebuit să exclame cucerit, cînd, la 1539, fostul său captiv îl primea, magnific, în arhitectura cea mai neașteptat, cea mai luxuriant majestuoasă, din cîte se înălțau atunci pe valea Loarei: „Chambord e *un rezumat al iscusinței, al priceperii umane !*" Franța, toată, — mă gîndeam, în vreme ce mașina se apropia de castelul vestit — răspunde unei asemenea definiții, Franța, toată, e un astfel de rezumat.

Poate întîia impresie să fie de exuberanță, de fabulos oriental — acoperișul acesta de la Chambord strălucind în fața ochilor ca un miraj, răsărit pe terase înalte: cu atîtea nenumărate fleșe, pinioane și lucarne, zvelt, incredibil îngrămădite, cu hornurile (365 la număr !) curios transfigurate, de parcă n-au altă funcție decît ornamentală; cu soarele palpitînd albăstrui în ardezia fină, care-i plăcea așa de mult lui Du Bellay, poetul — mai mult decît marmura Romei ! Poate jocul capricios al acestor siluete și ciorchinele decorativ pe care-l fac unele foișoare să anticipeze tocmai Barocul Romei, cu invențiile lui asiat prodigioase. Dar dincolo de himericul întîiei apariții, dincolo de imprevizibilul exploziv al atîtor elemente, — e, totuși, în această arhitectură, un înțeles cordial care nu copleșește; care bucură în chip accesibil inteligența. Donjonul cel zburlit în atîtea feluri stă pe o asietă clară, — în Franța pînă și mirajul te lasă să detectezi o rațională indelebilă.

„Beaux et grands bâtiments *d'éternelle structure*", spunea, despre niște palate, bătrînul Malherbe. Formula poetului se cere citită cu un accent nobil, de calmă inte-

Scanned with OKEN Scanner

lectualitate, vibrează parcă în ea un Eupalinos posibil. Clădiri *de eternă structură* = zidire întru spirit clară. Mai presus de toate, — s-a spus de mult — spiritul Franței e arhitectural.

Nu uit, bineînțeles, nici epitetul care urmează, în versurile lui Malherbe: „superbes de matière", zidiri superbe de materie, — o nuanță de atelier, mai senzuală, trezind atîtea radioase amintiri: turnuri rotund, solzos învelite în ardezie, piatra melancolică a balustradelor, care a prins licheni de un verde-gri ori roșiatic; cărămida care s-a lăsat pătrunsă de soare, timp de veacuri, iederele urcînd neoprite, suplă scară de asalt, de la piciorul șanțurilor pînă pe culme, pe creneluri, la un castel cu ziduri îndesate, pe care l-am văzut în Burgundia... Superbă materie a memoriei, a memoriei *istorice*, superbă și densă materie, din care se împărtășește orice arhitectură de concepte, cînd vrea să fie cu adevărat pregnantă.

Iată de ce, dacă vorbim despre inteligența Franței, implicăm în ea niște realități ce nu pot fi reduse la o simplă virtute psihologică, a in ivizilor alcătuind acest popor; implicăm în ea imense aluviuni ale duratei istorice, o întreagă masă de evenimente și determinisme obiective. Nici o mirare dacă în însăși geografia țării sale, în structura ei naturală, francezului îi place să discearnă un principiu de rațiune; o regularitate care te îmbie să consideri aceste date naturale ca o operă de cultură: „opera unei puteri dotată cu rațiune", — cum se rostea încă de mult Strabo, cînd îi lăuda Galliei „eleganta repartiție a pămînturilor, față de fluvii și de mările din jur". Franța e inteligentă în acest înțeles suprem, în care peisajul însuși poate fi inteligent; în care poate fi inteligentă, bunăoară, sortită dialogului fecund, gingașa potrivire de măsuri între o capitală și fluviul ce-o străbate: nici meschin, dar nici prea vast etalîndu-se, ca să înstrăineze unul față de altul malurile, precum un braț de mare care a făcut irupție în cetate.

Scanned with OKEN Scanner

Sena în Paris e un exemplu de acord predestinat, amplă destul, însă așa de exact, inefabil exact împăcîndu-se cu orașul — cu scara lui de proporții, suveran *umană*, cu destinul lui de *sociabilitate* fără precedent în istorie.

Pe aici intrau Romanii în Paris, pe aici coborau spre Lutetia, îmi arăta profesorul René Huyghe, într-o după amiază de iarnă, cînd ne găseam sub zidurile Sorbonei. În lumina ceasului acela de crepuscul, strada Saint Jacques, întîiul drum al capitalei, părea că vine de foarte departe, din depărtări auguste ale istoriei: dreaptă, inflexibilă, — ca și voința Romei de a marca viitorul și sufletul acestei țări. La originea devenirii franceze stă actul acestei cuceriri, stă adoptarea unei culturi complex elaborate, cum era aceea pe care o aducea Roma. S-a tras de aici concluzia caracterului „secundar", „derivat", pe care l-ar avea civilizația franceză; pentru ea, întîia mare experiență colectivă fiind „nu o confruntare cu forțele elementare ale vieții, ci o adeziune la forțele educative ale Romei". Germanii aveau să păsească proaspeți în istorie, fără altă experiență colectivă decît migrația popoarelor: Gallia intra însă romanizată, purtînd cu sine o zestre prestigioasă de maturitate, valorile lumii antice. Împrejurare capitală: astfel, „sufletul francez pare să fi înregistrat experiența după scheme care țin de maturitatea vieții" — spune un cercetător sagace, Ernst Robert Curtius. De unde și predilecția francezului pentru vîrsta adultă: „Franța nu are, ca Grecia sau Germania, o imagine ideală a «tînărului». Ea este adultă, în sensul în care era și Roma antică." Adultă de asemeni — și în gustul ei pentru lucrul „bine făcut", *achevé*, pentru *finisajul* execuției, pentru *perfecțiune*. În fața dilemei *perfecțiune-originalitate*, cel mai adesea, spontan, Franța optează pentru primul termen: chiar și în curentele de avangardă.

Transcriu aceste observații savant judicioase și, involuntar, mi se ivesc în minte, totuși, imagini care

Scanned with OKEN Scanner

le dezmint. Nu știu ce demon, ostil explicației coerente, îmi vîntură prin fața ochilor lucruri recent văzute, care să pună la îndoială speculațiile tipologice. Franța, o țară a vîrstei adulte, disprețuind exclusivist tineretul? Dar unde astăzi — ca în Paris, pe zone enorme, strada, metroul mai pulsează de atîta animație juvenilă? Unde, ponderea oamenilor activi și tineri influențează așa de masiv aspectul cotidian, imediat, al vieții? Și ce contrast sezisant, între valul acesta imperios de tinerețe, și aspectul metroului duminică, de exemplu, cînd peroanele aproape pustii te lasă să recunoști, mai numeroase, figuri de bătrînei, perechi de pensionari, ivite parcă, timid, din ascunzătorile de peste săptămînă!

Cît despre latura istorică a problemei, oare civilizația romană dezvoltată în Gallia a fost numai un fenomen *mediat*, o simplă asimilare a unor tipare străine? Astăzi, istoricul de artă e silit să recunoască această evidență — monumentele cu adevărat *creatoare* ale Imperiului s-au ivit în afara Italiei, și în primul rînd pe teritoriul Franței de astăzi: dînd voce acestor pămînturi, hărăzite unui mare destin artistic. Cînd spunea despre incinta uriașă a teatrului de la Orange — ruina aceea austeră și vibrantă, rumenă de lucoarea incendiilor — că este „cel mai frumos zid al regatului său", Ludovic al XIV-lea omagia, pe drept cuvînt, nu numai Roma, dar și o precoce expresie a Franței.

Și, dealtminteri, ce înseamnă *precoce* pentru această țară, pentru durata istorică inepuizabil stratificată pe aceste meleaguri? Un senior din faimoasa stirpe Montmorency îi declara unui locuitor din Pirinei, din populația autohtonă a Bascilor: „Știi, neamul nostru datează de o mie de ani!" „Noi nici nu mai datăm", răspunse omul. Ce ar fi spus dacă ar fi știut că aceste ținuturi ale Franței de Sud, ca și cele vecine, din Spania nordică, merită gloria de a fi fost centrul de cultură cel mai vechi

Scanned with OKEN Scanner

de pe glob, leagănul frescelor apărute în caverne, cam cu vreo douăzeci de milenii în urmă?

O întîmplare cu valoare de simbol — în timpul Rezistenței, inspectînd în Périgord ascunzătorile de arme ale Maquis-ului, Malraux coboară în măruntaiele pămîntului, în puțuri adînci, spre „alveole învecinate, ca lojele unui teatru magdalenian"; la un moment dat, fascicolul de lumină al lanternei se proiectează pe un desen de bizoni: peștera subterană în care se găsea era Lascaux. Și, în timp ce patrule nemțești pășeau, poate, deasupra, bizonul dădea acestui sumbru mormînt un suflet enigmatic: „ca și cum, spre a ne călăuzi, ar fi înviat din pămîntul fără de vîrstă". Animale străvechi veghind de pe bolțile peșterilor armele libertății, lăzile cu muniții care stau pe jos, pe parașute roșii și albastre — fantastică întîlnire, la două sute de veacuri distanță, între vînătorii din paleolitic și bravii care înfruntau fiara fascismului!

Oricît te afunzi în trecut, în Franța poți ghici o densitate de viață istorică sau numai fabuloasă. De aceea *De bello Gallico*, comentariul militar al lui Caesar, care pare fastidios și monoton cînd îl studiezi în clasă — atîția ani de campanie, atîta scrupul enumerativ, de triburi și confederații luptătoare! — devine emoționant atunci cînd, călătorind în adîncul provinciei, îl confrunți cu spațiul concret al acestei Galli, de el cucerită; cînd îți dai seama, efectiv, de amploarea și inepuizabila varietate a zonelor din care se alcătuiește Franța.

Asta e Franța! — m-am surprins, de nu știu cîte ori, murmurînd pe astfel de drumuri, fericit — provincialul din mine — de a fi evadat din Paris. Adevărul e că nu poți fi echitabil față de Franța, dacă nu îmbrățișezi întreg *ansamblul*, dacă n-o gîndești mereu în extraordinara ei unitate. De unde vine, totuși, că Franța izbucnește uneori, fulgurant, în cutare sau cutare detaliu? Degas spunea, de pildă, — el, care nu-l iubea pe Delacroix,

Scanned with OKEN Scanner

dar admira *Bătălia de la Taillebourg:* „Albastrul mantiei lui Ludovic cel Sfînt e Franța !" Din ce se hrănește iluzia că poți stabili așa de categoric: „Asta e Franța !" „Asta nu-i Franța !" — un joc riscant, de bună seamă, în care, cei dintîi, se prind francezii? Din împrejurarea, cred, că acest „ansamblu", acest echilibru bizuit pe solidaritatea părților, nu-i o abstracție impersonală, ci o „generalitate vie" — cum se exprima Michelet. „Anglia e un Imperiu, spunea el. Germania o țară, o rasă; Franța e o persoană". De aceea, cînd o afli figurată pe Arcul de Triumf sau, în chip de zee a Libertății, cu boneta frigiană pe cap, printre copiii famelici ai străzii — în pînza lui Delacroix —, n-o întîmpini ca o convenție livrescă, desuetă, ca un element de recuzită clasicizantă; printr-un miracol al istoriei și al culturii, ea are, într-adevăr, puterea sensibilă și coerența unei *personalități* concrete.

Cu astfel de atribute apărea investită patria sa, în acțiunea unui conducător ca generalul De Gaulle. În anii celor mai teribile încercări pentru Franța, cînd teritoriul îi fusese invadat, el o evoca în termeni de fervoare intransigentă, convins că destinul îi pedepsește neabătut pe toți cei care au îndrăznit să-i ultragieze majestatea. „À la France, à notre Dame la France" — personificarea se înalță cu o mișcare firească a cugetului, ca o năframă de speranță și tandră devoțiune.

Dar au venit zilele cînd Parisul — care, timp de patru ani, fusese „remușcarea lumii libere", abandonat ocupației, — să-și rostească din nou demnitatea și gloria. Eliberată prin lupta Rezistenței și apoi a diviziei franceze condusă de Leclerc, capitala se revarsă ca un fluviu de bucurie, în manifestarea de la 26 august 1944. Peste două milioane de francezi îl aclamă pe generalul De Gaulle, de-a lungul drumului de la Étoile pînă la Notre-Dame. Se expun, poate, la bombardamente sau

Scanned with OKEN Scanner

mitralieri, s-ar spune că e o imprudență, nemții se află încă la porțile Parisului. „Dar eu, în seara asta — mărturisea De Gaulle — eu cred în soarta, în norocul Franței."

„Exigențele unui mare popor sînt la scara nefericirilor sale", mai spunea el, într-un rînd. Exigențele pe care și le asuma astăzi Franța sînt de asemeni pe măsura acelei vocații fundamentale — de atîtea ori strălucit verificată —, care este vocația de a contribui la o fertilă sinteză europeană.

„Il faut que la France conserve et qu'elle soit conservée" — scria de mult Rivarol. Franța de azi face mai mult decît atît, ea dă impulsuri înnoitoare, lucide, în cîmpul tehnicii, economiei, științei și culturii. Ne întîlnim cu aceste elanuri, setea noastră constructivă nu vede în Franța doar un depozit de valori consacrate, ci o cultură dialectic vie, cu antagonisme și contrarietăți, cu o lucrare complicată, eficace, asupra ei însăși, — care să anuleze confuzii și să împingă spre noi achiziții. Peste incomprehensiuni, uneori obiectiv explicabile, peste diferențele sociale, stă în fața țărilor noastre perspectiva de a adînci cunoașterea reciprocă a valorilor specifice; perspectiva unui dialog deschis, plin de matură franchețe și independență de spirit.

„Sub Ludovic al XIV-lea, observa Bossuet, Franța a învățat să se cunoască pe sine". O națiune puternică învață mereu să se cunoască, pentru că mereu se îmbogățește și mereu își pune în față noi țeluri. În ochii noștri luciditatea e un semn al destinelor inepuizabile — și cine o poate ilustra mai bine decît Franța?

Mai 1968

Scanned with OKEN Scanner

CHINA
UN CLASICISM ÎN PARALELĂ ASIATICĂ

Asia e pămîntul spețelor gigante, și nicăieri epopeea n-a proliferat cu o mai tenace luxurianță, asemenea vegetațiilor uriaș invadatoare. Acest elan de juvenilă, uimită și prelungă slavă, din care naște supraomenescul epopeii, nu trece, însă, fruntariile Chinei. Căci, spre deosebire de vechea Mesopotamie, care-l dăduse pe *Ghilgameș*, spre deosebire de Iran și mai ales de India, unde epica eroică se învolburează în revărsări oceanice — peste 200 000 de versuri, numai pentru *Mahabharata* —, China își traduce altfel apetitul de grandios și nemurire. Epopeea propriu-zisă nu există, înfruntarea morții are loc mai degrabă prin sapiențial decît prin eroic. Inseparabilă de înțelepciune, bravura instituie aici, la fiecare pas, *civilizație*. În China, ca erou al epopeii, Achile ar trebui să fie totodată Nestor.

Pentru că adevăratul erou al acestei lumi e o ființă imens colectivă, e însăși *civilizația chineză:* sau, mai exact, *continuitatea* ei milenară, care-i mai mult decît o abstracție, — cu șirul ei nesfîrșit de fundatori și strămoși, cu prodigioasa ei conștiință de sine, implacabilă

Scanned with OKEN Scanner

precum mersul astrelor. „Mai mult decît istoria unui Stat sau chiar a unui popor, scria Marcel Granet, istoria Chinei este aceea a unei civilizații". „Cea mai durabilă și masivă dintre civilizațiile cunoscute" — cum o numea același celebru sinolog.

Nici o surpriză, dacă, într-o atît de lungă istorie, cu scrupulul lor inuzabil, cu magistrala lor aplicație, chinezii și-au întors adesea privirile îndărăt, către vechime, în gesturi de explicită *recurență*. Mai sincer, în orice caz, decît Roma lui Augustus, care se iluziona crezînd că restaurează autentic valori demult revolute, mai spontan și organic decît curtea lui Hadrianus, în veleitățile ei de gust neo-atic. Viața aulică a Imperiului de Mijloc instalase dealtminteri istoria în miezul însuși al *Etichetei*, — și *Eticheta* însemna acolo totalitatea atitudinilor menite să regleze nu numai înțelegerea între oameni, dar și acordul lor cu astrele, cu anotimpurile și cu întreg universul. Gesturile împăratului stăteau sub amenințarea istoriei, *analistul* — una din funcțiile cele mai importante ale Curții — veghea mereu, ca să se împlinească, în orice acțiune, o conformitate a prezentului cu exemplele clasice din trecut. Întrecerea cu arcul, bunăoară, devenită o quintesență a vieții curtenești, o ceremonie muzicală cu mișcări în cadență, sublimá, în eleganțe de balet, fondul de asprime turbulentă ce exista în oameni. Ca într-o nălucire de *Wilhelm Tell*, îndărătul fiecărei ținte era postat un om, — dar nu pentru a primi lovitura, ci pentru a lansa un „Aici !" armonios și just, pe nota dată de muzician, pe care săgeata trebuia să pornească. Și nu lipsea un *analist*, care marca, el, punctele ! Prea lesnicios adusă spre prezent, istoria putea să se lase *amenajată* cu o factice complezență, în spiritul moralizator al unei gerontocrații retrograde. Împrumutate, cele mai multe, antichității — o antichitate destul de dezinvolt remaniată —, în veacul I circulau culegeri de istorioare care nu se dădeau înapoi de la astfel de

p. 217
Bouddha uriaș din grota XX din Yun-kang, epoca Wei-lor din Nord (a doua jumătate a secolului V), CHINA.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

exemple enorme: un fiu de 70 de ani se poartă statornic în veşminte pestriţe, ca de copilaş, jucîndu-se cu mînecile, prefăcîndu-se că se clatină pe picioare, şi scîncind precum pruncii: ca să le dăruie părinţilor săi, matusalemici, amăgirea consolatoare a tinereţii — iar nouă o pildă fără seamăn de pietate filială.

Se înţelege, redusă la obedienţă tradiţionalistă, „guvernarea prin istorie" poate deveni o îmbătrînire prin istorie. Încă înainte ca literaţii să se fi constituit ca un corp de cenzori ai prezentului, în numele trecutului, spirite critice precum Siun-tseu, contemporan cu Platon, şi-au rostit neîncrederea faţă de gusturile arhaizante şi chiar faţă de istorie, ca panaceu comod. Iar fundatorul însuşi al Imperiului chinez, cel care i-a imprimat o grandioasă mişcare unificatoare, abătînd fluvii, croind o vastă reţea de drumuri, trasînd Marele Zid, ca un sistem neîntrerupt de veghe înspre Nord, Tsin-Che-Hoang-ti, printre lucrări de o obstinată anvergură politică şi socială — în favoarea ţărănimii —, a avut curajul să dea foc la anale! Stîrnind pentru milenii — asta se întîmpla în anul 217 a.e. — ura istoricilor oficiali, mînia lor pamfletară.

Ecou curios în posteritate, un text al lui Jorge Luis Borges, plin de o melancolică fascinaţie, se pierde în conjecturi, ca într-un tunel fără fund, pornind de la opoziţia dintre aceste două gesturi exorbitante: „a construi şi a distruge, în gigantică scală", — pe de o parte 600 de leghe de piatră, zidul nesfîrşit aruncat pe spinarea munţilor, pe de alta, încercarea de a aboli întreaga memorie a trecutului. „Poate zidul a fost o metaforă, poate Shi Hoang-ti — aşa îi transcrie numele Borges — i-a condamnat pe cei care adorau trecutul la o operă la fel de vastă ca trecutul, la fel de stupidă şi de vană. Poate zidul a fost o sfidare iar Shi Hoang-ti s-a gîndit: « Oamenii iubesc trecutul, şi împotriva acestei iubiri eu nu pot nimic, şi nu pot nimic nici călăii, dar va veni

Scanned with OKEN Scanner

un om care va simți ca mine și acela-mi va distruge zidul așa cum eu am distrus cărțile, și acela-mi va șterge memoria și va fi umbra mea și oglinda mea, și n-o să știe.»" A face dintr-un geniu ca Tsin Che Hoang-ti, obsedat de eficacitate — militară și politică, pragmatică și magică — un poet al îndoielilor delicvescente, e relevant doar pentru plăcerea eseistului de a manipula simetric abstracțiile. Lycurg ce inventase bani grei de aramă, pătrați, cu gaură în mijloc, aproape netransportabili, pentru a combate speculatorii și instabilitatea comercială, suveranul chinez seamănă greu cu această ficțiune de relativism fumegos. Arzînd analele, literatura de orgoliu și intransigență paseistă, împăratul se îngrijise să păstreze, în schimb, cărțile privitoare la medicină, farmacie, agricultură, arboricultură, tot ce era operă a specialiștilor, știință utilă; în timp ce cărțile pe care le prigonea erau, în ochii săi, o frînă în calea mișcării istorice. Pe scurt, decis să promoveze o civilizație deja veche, complexă, Tsin Che Hoang-ti încerca, brutal, s-o apere de pericolul unei întoarceri narcisiste asupra ei însăși.

În acest sens, din cînd în cînd China a simțit nevoia unor rupturi care să-i elibereze drumul, — în uriașa ei continuitate și-au aflat loc cele mai diverse atitudini față de trecut. Pentru taoiști, știința istoriei nici nu e posibilă, pentru că amprentele sînt lucru mort și nu poate avea valoare decît reflexul fugar, *clipa*, prin care accedem la *totalitate*. Aici, ca și la alți gînditori, problematica trecutului comportă subjacent o polemică între *civilizație* și *natură*. Dacă taoismul constituie un „rousseau"-ism *avant la lettre*, o pledoarie pentru spontaneitate — spontaneitatea indeterminatului, care este *tao* —, formulări filozofice de semn opus se așează parcă în simetrică opoziție cu Rousseau — în secolul IV a.e. ! Siun-tseu, bunăoară, despre care pomeneam mai sus, afirmă că răul e natura și binele este istoria, — corec-

Scanned with OKEN Scanner

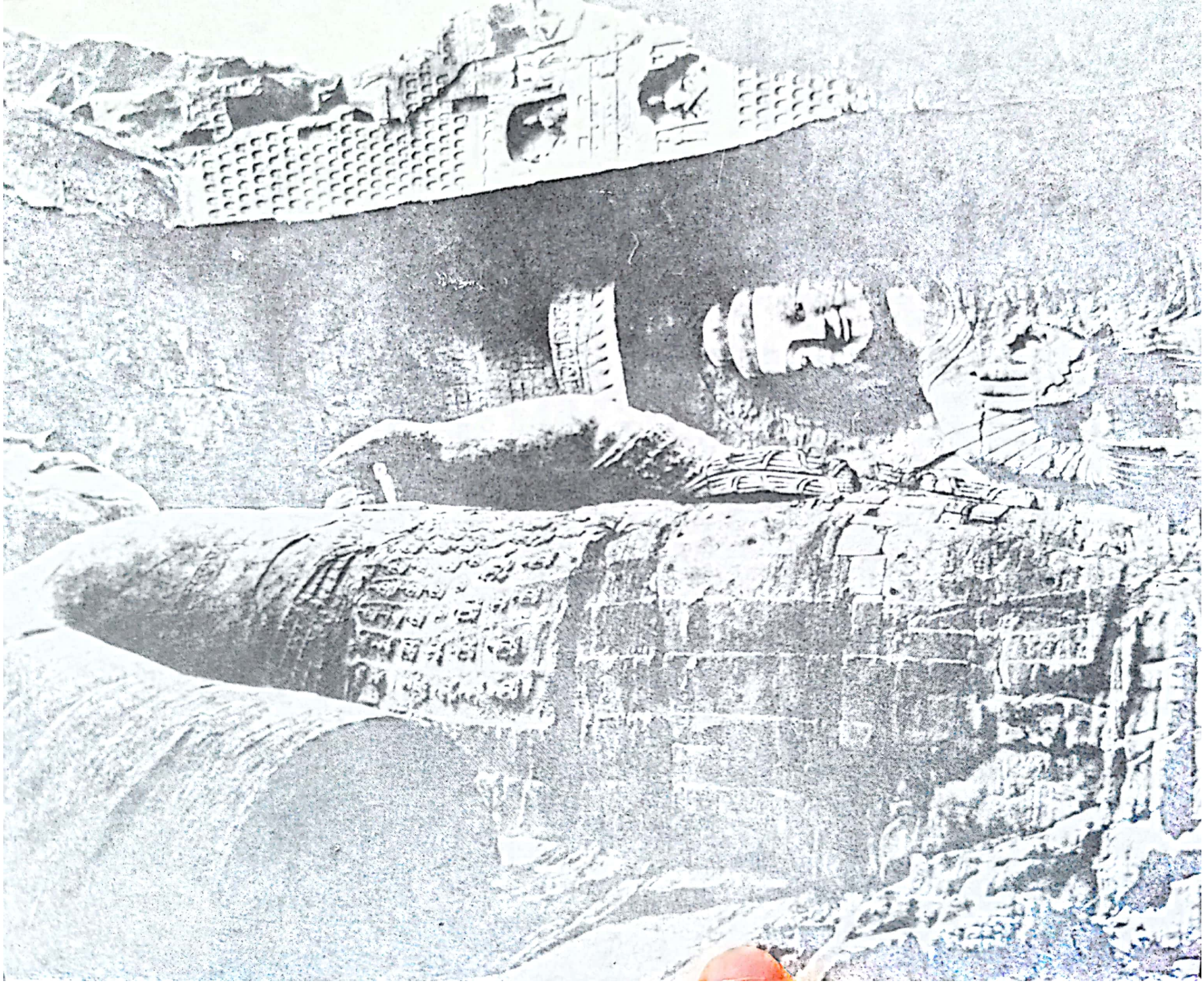
tivul pe care civilizația, pe care experiența socială îl aduc datelor primare ale naturii. Neașteptate echivalențe — la mii de kilometri depărtare, în Grecia, cu cîteva decenii mai înainte, sofiștii, mai ales Protagoras, combăteau și ei mitul Vîrstei de Aur, în numele unei scheme ascendente a evoluției: întîia umanitate a fost o vîrstă bestială, istoria înseamnă nu îndepărtarea regresivă de la o ipotetică perfecțiune originară, ci înseamnă tocmai — și prin arte, prin invenții tehnice — un adaos eliberator, acumularea unui nivel de civilizație și de conștiință.

Fără identificări facile, ai deseori tentația să gîndești China într-un raport imediat cu experiența noastră europeană. Nu în sensul reductiv în care Herodot, de pildă, se simțea obligat la tot pasul să găsească, drept rădăcină a oricărei venerabile instituții din țara sa, o sursă în Egiptul antic; de unde bănuia — fiind cea mai veche civilizație — că au trebuit să pornească toate cuceririle prielnice speței noastre. Nu în sensul unei unificări abuzive, dar în sensul unei descoperiri de analogii, care să poată lumina mai strîns, mai viu, tocmai originalitatea relativă a fiecăreia dintre civilizații. Cînd dialecticienii chinezi, așa numiții *disputatori* din secolul al IV-lea, introduc o serie de paradoxuri care, față de posibilitățile limbii chineze — lipsită de arsenalul analitic al elinei —, sînt uimitoare, cînd ne pun în fața unui paradox al săgeții, a cărui temă este tocmai tema indivizibilității indefinite a timpului și a spațiului, ne gîndim, fără să vrem, la aporiile lui Zenon. Iar pentru Wang Tch'ong, unul din spiritele caustic ireverențioase ale secolului I a.e., care tratează fără menajamente cărțile respectabile ale vechimii, denunțînd legendele trucate și falsificările, s-a avansat o apropiere cu Lucian din Samosata.

p. 221
Grotele de la Yun-kang, CHINA.

Și iată întîlniri încă mai neașteptate, nu în textura ideilor, ci în însăși materia obiectivă a istoriei: în vre-

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

mea dinastiei Han, domnia împăratului Wou, contemporan cu Gracchii și cu Marius, promovează sistematic, cu duritate, elementul plebeu împotriva vechii aristocrații; ba chiar, autoritar și metodic, cu o anvergură precoce pe cît de radicală, scandalizează tradiționaliștii printr-o politică de „naționalizări" ale forjelor și salinelor; prin organizarea unor întreprinderi publice de transporturi, racordate la un oficiu regulator al mărfurilor, care să împiedice salturile de prețuri; printr-un control fiscal ducînd la confiscări de pămînturi, prin monopoluri de stat!

Să se noteze, nu-i un episod periferial, lunga domnie a lui Wou, de 56 de ani, reprezintă zenitul dinastiei Han și un moment privilegiat în expansiunea civilizației chineze. Astfel trebuie citită dezvoltarea Chinei, la lumina unor asemenea turnante; la lumina unor semnificative rupturi, care ne scot din falsa idee a unei Chine imuabile, din reprezentarea falacioasă, a unei continuități inerte. Articulată la început din admirație, în secolul al XVII-lea, trecînd din relatările misionarilor, la fiziocrați, la Quesnay, la enciclopediști ca și la Voltaire, în *Essai sur les moeurs* („Dacă a fost vreodată un Imperiu în care viața, onoarea și bunurile oamenilor au fost protejate prin legi, acesta e imperiul Chinei"), imaginea europeană despre realitățile sinice a făcut loc prea ușor clișeului unei Chine armonios intangibile, încremenită în configurația pe care i-o alcătuise un trecut milenar, refuzînd revoluția ca pe un accident neasimilabil, cum, în *Jurnalul unui filozof*, o prezenta contele de Keyserling (anul vizitei sale era chiar 1911!). Iar ceva mai tîrziu, în *Jesting Pilate*, Aldous Huxley, notînd „senzația de viață concentrată, viguroasă", pe care i-o produce Șanhaiul, nu se abține, nici el, de la variațiuni în cheie imobilistă: peste o mie sau peste cinci mii de ani, își imaginează senin scriitorul, toate vor fi la fel, perpetuîndu-se indolent, fără surprize: „farmaciile

Scanned with OKEN Scanner

— de pildă — cu borcane pline cu șopîrle uscate, cu mustăți de tigri, cu coarne de rinoceri și cu salamandre murate".

La cîteva decenii de la călătoria eseistului, China a dovedit că se poate schimba profund, în instituțiile ei esențiale, revoluția socialistă a reîntinerit continentul chinez, a deschis izvoare de vitalitate și de energie care zăceau obturate; revoluția a dat Chinei o conștiință de sine cu mult mai aprigă, mai tonică, decît putuse avea în vechile rînduieli. Dar noutatea revoluționară folosește într-un spirit dialectic premisele tradiției. În această întinerire, în această vitală întinerire a unei mari civilizații, se poate recunoaște, nu o dată, energia capabilă nu numai să scuture himerele livrești, dar și să încorporeze valențe creatoare dintr-un patrimoniu neistovit, imprevizibil în uriașenia lui.

Unde, în altă geografie, un împărat celebru, ca Wen din dinastia Han — și *wen* înseamnă în chineză și *cult*, are sensul lui *honnête homme* —, s-ar fi gîndit să poruncească tuturor supușilor „să cugete la greșelile pe care el le-a putut comite, la imperfecțiunile cunoașterii sale"; „să i le declare net", lui, care-și confesa fără orgoliu insuficiențele! Era cam pe vremea lui Hannibal, în 178 a.e., Wen proclama valoarea *dreptului la critică*, abrogînd o lege mai veche, care pedepsea „cuvintele nesocotite"; dreptul la critică, bizuit pe niște originale cutume — un drept la *dojană* al vasalului față de senior, înțeles însă cu gravitate, comportînd o amenințare de sinucidere din partea vasalului și funcționînd într-un fel uimitor, cum arată pregnant analiza lui Granet.

Citită astfel, cu acuitate sociologică, înțelepciunea chineză se vădește mereu, din cele mai obscure timpuri, dominată de înțelesuri care aparțin ireductibil pragmaticii sociale; reflecția tinde să se configureze negreșit ca atitudine față de civilizație, ca rețetă de acțiune civilizatoare. În acest sens, înseși instrumentele cele mai gene-

Scanned with OKEN Scanner

rale ale gîndirii nu sînt imune de aderențe concrete, *ontologia* fiind aici, inevitabil, și o *politică*. *Timpul* și *spațiul*, bunăoară, nu sînt, pentru chinezi, niște categorii abstracte, nu pot fi gîndite ca niște cadre vide, precum în reprezentările europene; ele sînt dense de experiența pe care o conțin, de *erele* pe care le adună — cînd e vorba de timp —, de *orientările* pe care le structurează — cînd e vorba de spațiu. Și timpul, dar și spațiul, își ating adevărata densitate, atunci cînd sînt legate de experiența cea mai intens socializată. Timpul e cel mai viu, cel mai plin, și tocmai atunci e pur — puritatea nu înseamnă vid, ci plenitudine —, în momentul sărbătorilor de la solstițiul de iarnă; definite drept „cea mai lungă noapte a anului" — de unde urarea devenită curentă, oficializată apoi, „10.000 de ani !" —, ele marcau un versant forte al timpului, tocmai pentru că închipuiau o racordare a obștei, avînd sensul de a întări solidaritatea socială. Și dacă, în tradiție mitologică, timpul e rotund, pentru că ciclic, legat de revenirea acestor ocazii de comuniune, care-l regenerau, spațiul, în schimb, e pătrat, pentru că forma de ordonare a adunărilor, în China arhaică, era aceea în pătrat.

Această plenitudine de substanță socială, de trăire concretă, în cuprinsul societății, explică dialectica paradoxală a raporturilor dintre *cantitativ* și *calitativ*, în cultura chineză. E țara cantității, izvorînd parcă fără limită, cifrele o arată mereu, cu prisosință: în cutare raid de cavalerie împotriva hunilor, în timpul împăratului Wou, se pierd, de pildă, o sută de mii de cai; miile de kilometri sînt mărime curentă, cele peste 3000 ale Marelui Zid, cei o mie cinci sute de kilometri ai canalului care sudează China de nord și China de sud, în vremea dinastiei Souei. Și totuși aceste distanțe, acest triumf al cantității, această profuzie spre inumerabil — 50.000 de versuri, numărăm, pentru perioada T'ang —, lasă posibilă, compensator, reducția la minuscul.

Scanned with OKEN Scanner

E în cugetul, în geografia spirituală a Chinei, o trainică alternanță între fluvial și lapidar, între iterativ și eliptic, între întinderea etală, de ape fără sfîrșit, și scurgerea zgîrcită, de clepsidră, a silabelor, a distihurilor, sapiențial rezumative, a versurilor care cad în picături finite și precise. Tchouang-tseu spune chiar că „minusculul și majusculul se confundă, căci sînt deopotrivă *imense*"; adică incomensurabile, adică indivizibile prin calcul. Asta explică, de asemeni, alăturarea *cantității fără limită* și a *vacuității*, care-i de fapt mediul necesar pentru a pune în valoare cantitatea. Vidul sonor, tăcerea, dă vastitate auditivă, așa cum rarefierea din pictura Song dilată la infinit spațiul vizualității. Dacă există, cum spunea Raymond Schwab, „un fel asiatic de a face să respire bine universul, în poeme și tratate", — unde îl găsim mai fascinant enunțat, decît în apologia laotziană a vacuității? Nicăieri, ca în arta chineză, nu s-a făcut apologia vidului, — un vid care nu este cu totul inanimat, pentru că se echilibrează așa de strîns cu plinătatea lumii, încît încheagă un univers unde omul nu rămîne niciodată orfan.

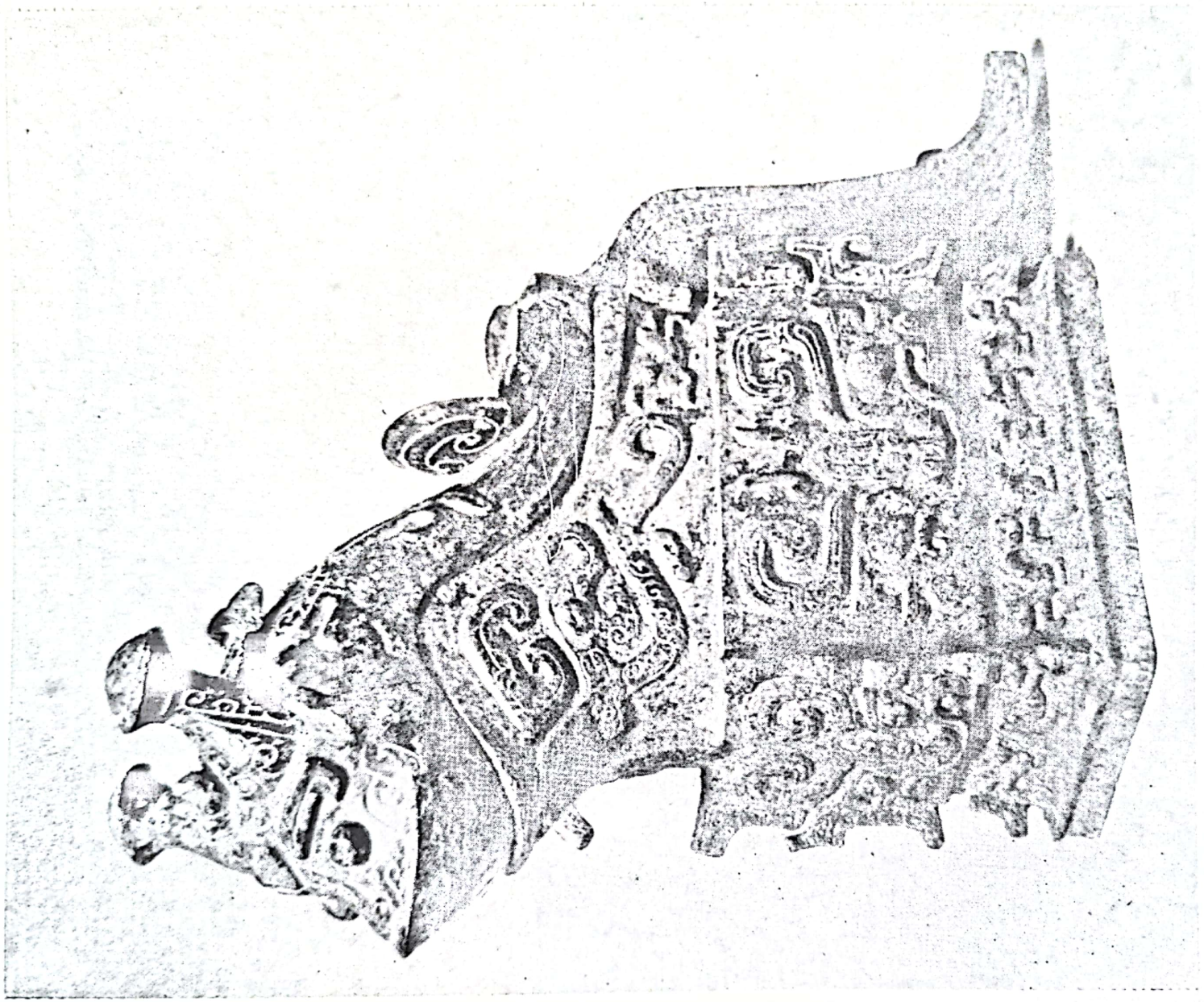
Enorma cantitate umilește uneori imaginația, în China s-a găsit hominianul cel mai vechi, la sud de Pekin, în 1923, *Sinanthropus pekinensis*. Acum, în anii noștri, cercetările au descoperit un străbun și mai îndepărtat — un *Sinanthropus Lantianensis* —,care împinge spre 600.000 de ani vechimea speței pe tărîmurile Chinei. E firesc ca la această umanitate, netemătoare de timp, obișnuită să vieze în împrejurări oricît de potrivnice, explorarea timpilor apuși să ne ofere revelații inepuizabile. Într-un sens larg, arheologia chineză e veche, e cea mai veche din lume. La începutul secolului al XII-lea, în perioada Song, [împăratul Houei-tsong, care e și pictor — pictor de păsări și de flori, delicat și precis —, ordonează o acțiune care descoperă vestigii ale întîii capitale chineze, Ngan-yang, [din veacul

Scanned with OKEN Scanner

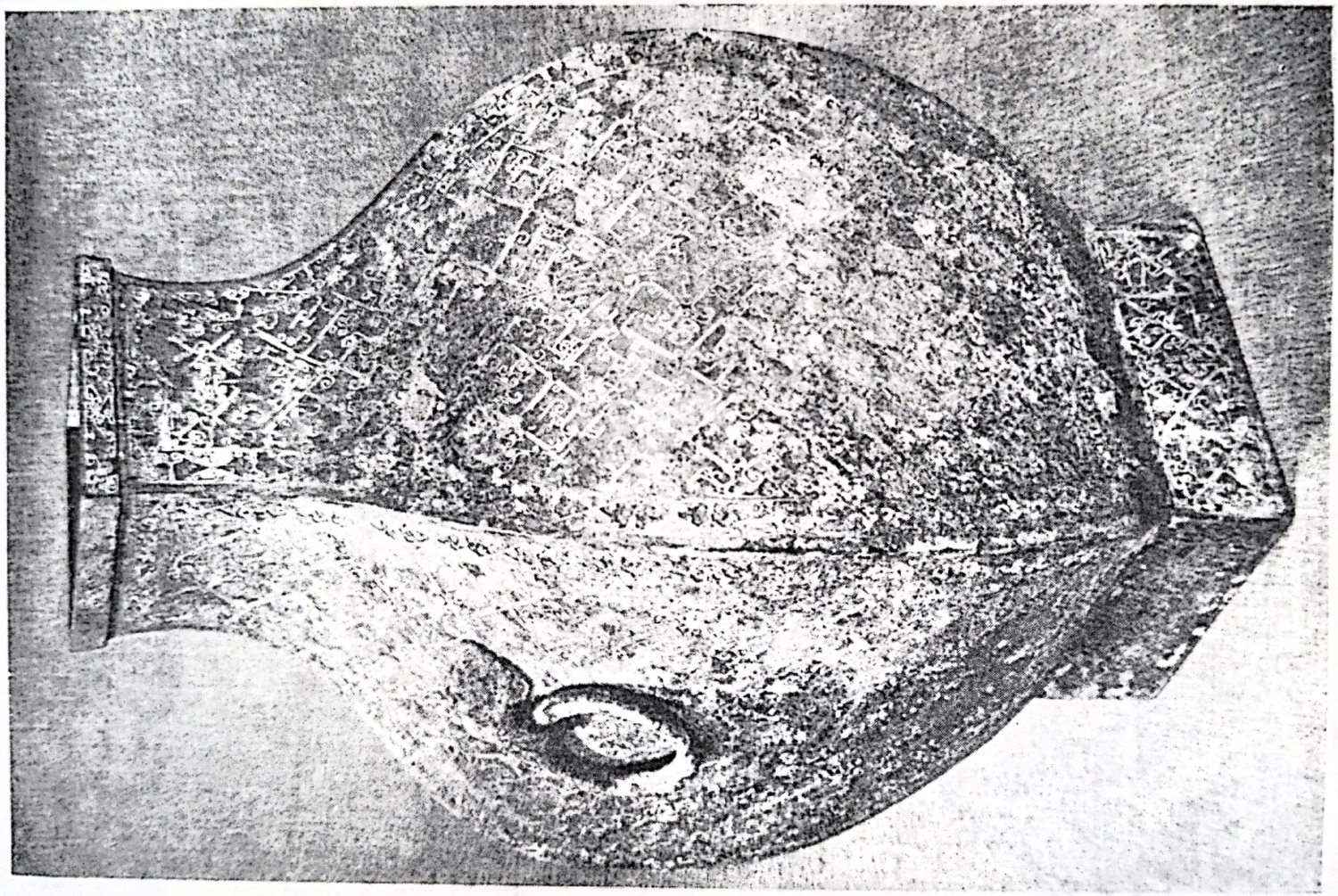
XIV a.e., din vremea dinastiei Chang. Se elaborează cataloage care descriu și identifică piesele, care studiază întrebuințarea obiectelor. Transpuse lucrurile în dimensiunea noastră, ar fi ca și cum oamenii din vremea Cruciadei I-a ar fi pornit să caute urmele de la Argos și Mycene, — cetățile lui Agamemnon, contemporane cu Ngan-yang! Arhaismele care se recunosc uneori în arta chineză — în perioada Yuan, de pildă, vase de porțelan, albastru pe alb, reiau curios, la peste două mii de ani distanță, forme de bronzuri solemn robuste din această aspră perioadă Tchang —, arhaismele se pot grefa deci pe un soi de precoce conștiință arheologică. Și era, în însăși istoria chineză, uneori, o reconstituire documentară — arheologic vie — a trecutului: Tsin Che Hoang-ti dispusese ca orice seniorie distrusă să fie reconstruită, după planurile ei, în capitală, pentru a adăposti familia și bijuteriile învinsului. N-a fost încă săpat mormîntul acestui mare fundator, tumulul imens în care stătea scufundat un adevărat oraș, cu șanțuri prin care mercurul făcea rîuri fără de moarte, strălucitoare în noapte; fusese — spun istoricii — prădat încă în antichitate, deși, chiar în acele îndepărtate perioade, China știuse să imagineze morminte false, care să inducă în eroare profanatorii.

Explorarea unui asemenea fabulos patrimoniu, extins pe o arie nemăsurată, cunoaște, în epoca noastră, o amploare așa de eficace, un ritm așa de viu, încît savanții străini mărturisesc că urmăresc cu greu sporul neașteptat de date pe care îl furnizează arheologia chineză. Cîte treizeci de *situri* explorate la fiecare cinci ani, asta este cadența revelațiilor arheologice pe care ni le hărăzesc fără întrerupere savanții Chinei Populare, — semnala elogios Vadime Elisseeff, directorul Muzeului Cernuschi și comisarul general al magnificei expoziții de artă chineză de la Paris, din 1973: pereche, în mai amplu, a expoziției care a fost deschisă și în capitala noastră.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

p. 227
Vas pentru vin „Kuang", cu inscripție din 18 caractere:
„Prețios vas ritual închinat lui Je Ki.
Fie ca fiii și nepoții lui să-i poată da,
vreme de zece mii de ani, o trainică și aleasă folosință."
Bronz, epoca dinastiei Tcheou (secolul XI — 770 a.e.)

p. 228
Vas pentru vin „Fang", cu două măști prevăzute cu inele,
bronz incrustat cu aur, Prima dinastie Han (206 a.e. — 8)

p. 229
Mistreț în luptă cu doi tigri și un șarpe
(temă a luptei între animale,
frecventă în arta stepelor din primul mileniu
înaintea erei noastre), bronz, Prima dinastie Han.

Scanned with OKEN Scanner

Și cînd spunem noi *situri* arheologice, trebuie să ne gîndim la ansambluri foarte importante, uneori totalizînd mari suprafețe, — de-a lungul zidurilor Pekinului, bunăoară, arhitecturile de epocă Yuan, la Poarta Armoniei și a Rectitudinii, pe locul rîurilor și lacurilor care se compuneau cu străzile echidistante în planul, admirat de Marco Polo, al Marei Metropole, Ta-tou; să ne reprezentăm succesiuni de săli subterane, acumulări glorioase, cum e tezaurul de aur al dinastiei T'ang, descoperit în 1970, sau, mai vechi de 6 veacuri, în bronz, relicve minunat vivace, de felul calului zburător, exhumat la Wou wei în 1969: un galop aerian care se reazemă într-un singur punct, năzdrăvan și totuși firesc, pe un zbor de rîndunea ! În fine, dintre aceste săpături, unele s-au soldat cu apariții de un inedit care sfidează toate așteptările: morții prinși într-o teacă de jad — peste 2000 de plăci la fiecare din aceste veșminte, un giulgiu care ar putea servi pentru o arlechinadă sublimă sau pentru un *rendez-vous* de marțieni, printre astre. Alcătuiesc un dublu geometric, rigidizat, al corpului, te gîndești la oamenii-automate desenați de Bracelli, în veacul al XVI-lea: nemilos etanșe și totuși exact articulate, urmărind fidel detaliul trupului, ca pentru a permite mișcări, într-un spațiu fără nume, acestor cosmonauți în posteritate, prințul Lieou Cheng și prințesa Teou-Wan. Straniul arheologiei poate fi mai obsedant decît acela al invențiilor de *science-fiction*, el poate satisface mai adînc setea de fantastic a sufletului contemporan.

Fascinantă pe cît de instructivă, descoperirea acestor morminte de la Man-Tch'eng, din veacul II a.e., vine să confirme irecuzabil mențiunea textelor antice, care vorbeau despre anvelopa funerară de jad, asemenea unei armuri, ca despre un privilegiu al familiei imperiale. Reputația jadului era de mult stabilită, se folosea astupînd ochii, urechile și gura defuncților, pentru a nu

Scanned with OKEN Scanner

putea intra spiritele să-i prefacă în vampiri: jad în formă de pește, pe ochi, iar pe gură în formă de cigală, care era un simbol de nemurire. Înainte de asta, se luau toate măsurile pentru ostoirea sufletului, — și în expoziția de la Paris se vedeau modele de ceramică ale unor construcții, foișoare înalte, în care se fluturau hainele mortului și i se striga numele, pentru ca sufletul să se întoarcă, dacă mai era cu putință, pînă să se săvîrșească ceremonialul funerar. Lîngă această cristalizare de rituri și complicate prescripții, un protocol care, imperturbabil și savant, anexează vieții neantul, nu par inoportune nici mărturiile despre benigne, inocente detalii cotidiene. Astfel, colțunașii și clătitele pietrificate, găsite în mormintele T'ang, nu ofensează gravitatea morții; după cum lungile serii de călăreți care-i însoțeau, în aceeași epocă, pe seniori în morminte, figurați în ceramică, mai ales cunoscuta ceramică „Trei culori" — efigii menite a înlocui sacrificiul însuși al suitei —, ne dau o impresie familiară și totodată nu lipsită de gravitate: pe caii lor simpatici, umflați cu bonomie, acoperiți de valtrapuri rigide, ca niște pale, îngrămădindu-se fără sfîrșit în vitrinele marilor muzee, acela din Toronto bunăoară, celebru prin colecțiile lui asiatice; unde o cîntăreață T'ang, îmi amintesc, cu capul prins în văluri, cu hainele alunecînd svelte pe corp, avea un aer de eleganță trubaduresc medievală. Impresia generală e de concretețe istorică, chipuri multiplu diferențiate, războinici, slujitori, conducători de cămile, tipuri exotice, arabi, persani, sogdieni, tocharieni, ughuri, indieni, turci, malayezi, sau chiar est-africani: un fel și de a exorciza pericolul invaziilor, prin aceste figuri, și de a experimenta pitoresc varietatea fizionomiilor, varietatea lumii. Epoca T'ang este aceea în care China, stăpînind marile drumuri ale mătăsii, întreține schimburi fecunde, pe o arie imensă, într-un circuit care angajează Persia Sassanidă, India și răspunde, mai departe, spre lumea

Scanned with OKEN Scanner

arabă, Bizanț și Europa. În capitala lor numită „Lungă pace", căreia arheologii chinezi îi cercetează acum vestigiile, la curtea fastuoasă a dinaștilor T'ang, s-a refugiat ultimul Sassanid, aici se întîlneau, într-o atmosferă de toleranță sincretică, cele mai variate credințe, de la mazdeism, zoroastrism și maniheism, pînă la budism și creștinism nestorian. Unul din împărații T'ang fundează în 714 o școală de muzică străină, în care lucrează mai mult de trei sute de artiști; încă mai înainte, în perioada Souei, departamentul imperial al muzicii grupa zece orchestre cu repertoriu chinezesc și nouă pentru muzica străină — indiană, coreeană, din Buchara, din Kashgar, Turfan, Samarcand. China reunea aceste aporturi exotice cu o senină disponibilitate, calm permeabilă la formele importante; coerența ei triumfînd însă infailibil asupra disparității.

Fără orgoliu, cu un fel de cordialitate profundă, fără hipertrofia originalității, însă ireductibil definită, se înfățișează, în ansamblul ei, și arta chineză. Natura și umanitatea alcătuiesc aici o singură societate, — în acest sens nu e loc pentru sălbăticie genuină pe coordonatele chineze. Precum fluviile chineze curg solemne, scria G. Călinescu, „avînd chiar și la cataracte desfășurarea studiată, și precum stîncile și cavernele lor colosale capătă de la natură contururi de stînci imitate cu mîna, purtarea chinezilor, deși spontană, e șlefuită și discretă". De aceea Eticheta își poate anexa universul, — fiindcă totul a devenit semn de civilizație, și ceea ce ar părea clocot petulant al naturii. De aceea artistul chinez al grădinilor realizează un dialog fantasmagoric și gingaș, în care e citat ca un confrate; și anotimpul — pentru că scenele gîndite pentru grădină variau de la un anotimp la altul —, anotimpul își joacă rolul său de *clasic*, în antologia de emoții pe care o menajează compoziția spațială. Asta a fascinat secolul al XVIII-lea european, această confuzie suverană între livresc și ingenuu,

Scanned with OKEN Scanner

între viu, imaginar și imposibil: ilustrată de cele patru sute de construcții capricios diverse care împodobeau *Grădina grădinilor de la Pekin*, — reluată în teoriile lui Chambers și în realizările europene, Monceau, așa numitul „deșert" de la Retz sau parcul de la Ermenonville, avînd și el un *Pavilion al Înțeleptului chinez*. Invers, în grădina împăratului Chinei — relatau călătorii —, erau prezente, efectiv sau în efigie, toate prodigiile, toate curiozitățile lumii; ba chiar, după contactul cu Europa, și spețe ale arhitecturii de pe continentul nostru. Un soi de întoarcere în *ricochet* a exotismului, — s-ar spune, China practicînd, la rîndul ei, exotismul european, după ce Europa practicase, cu sens eliberator, exotismul chinez.

Această indisolubilă legătură între artificiu și între spontaneitatea naturii se regăsește în înseși caracterele scrisului chinez. Cineva vorbea despre cuvintele chinezești ca despre niște mici tablouri eliptice, asemenea cu schemele unei coregrafii a universului. Convenția, reducția abstractizantă a scrisului se însoțește totdeauna cu organicitatea ritmului și puterea aluziei concrete. Dintre scrieturi, una, de pildă, se cheamă a *șerpilor înlănțuiți*, alta a *ierburilor*, de-a lungul căreia penelul nu se ridică de pe hîrtie, țintind la o declarată cursivitate; tipuri de scriitură care se revendică de la o anume legătură cu natura, comandate de o anume pulsație vitală.

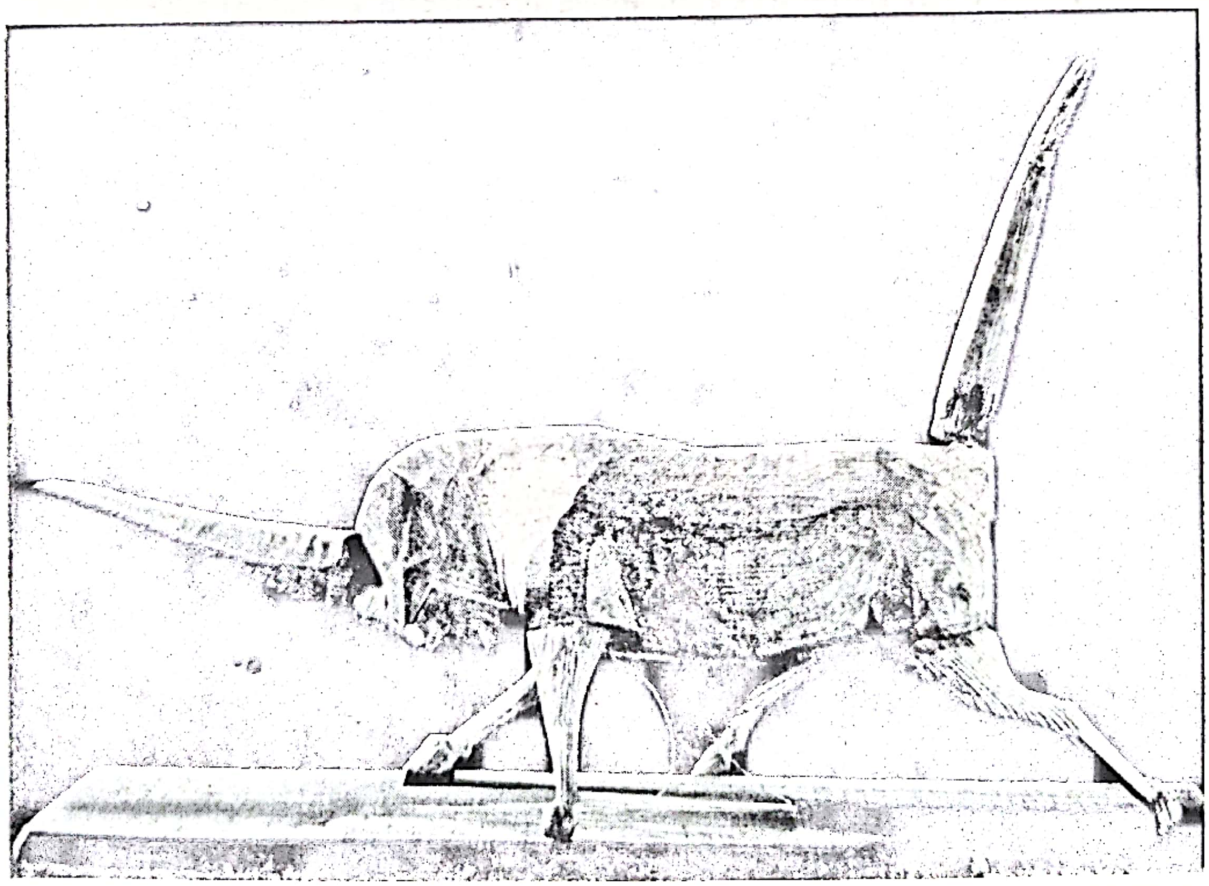
E acel raport cu natura prin care artistul — pentru a-l cita pe Henri Michaux — „poate să facă gesturi cu adevărat ample, nu colorate doar de penibila exasperare umană"; prin care „poate trăi mai intens decît dacă ar trăi singur", — „la altă scară". Natura care „nu detaliază", natura „rămasă suplă", Michaux o regăsea în alcătuirile celui mai ilustru dintre pictorii chinezi de circulație internațională, Zao Wou-ki, pornit de la exemplele marii tradiții Song: în casa familiei sale exista o

Scanned with OKEN Scanner

p. 234
Inorog, lemn sculptat, A doua dinastie Han (25—220)

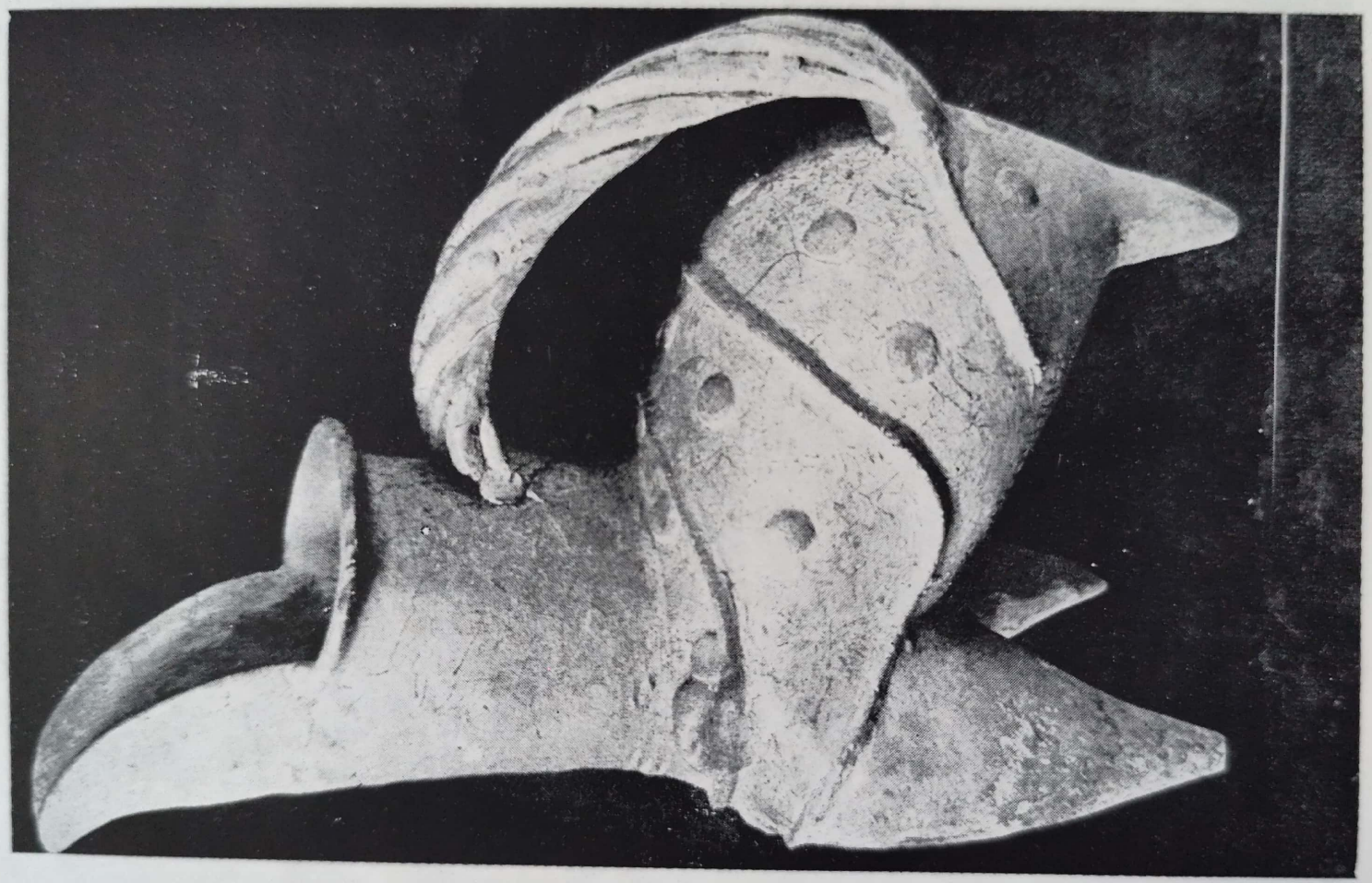
p. 235
Figură funerară
din pămînt ars, epoca dinastiei Ts'on (221—207 a. e.)

p. 236
Vas tripod „Kouei", ceramică albă,
Cultura neolitică Long-Chan.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

pictură a faimosului Mi-Fei din secolul al XI-lea, pictură „fără oase", cum se numea, după o tehnică mlădioasă care consta în a pune culoarea sau tușul fără desen prealabil, fără contur care să o zăgăzuiască; cu o vastă, indicibilă libertate.

Un stil care cultivă amploarea în litotă, astfel s-ar defini aspirația cea mai ambițioasă a artistului chinez. În acest sens, el nu-i niciodată prizonier al egotismului, oricît ar iubi economia mijloacelor și sugestivitatea mai abruptă. În acest sens sînt semnificative observațiile lui Malraux din *La tentation de l'Occident*, în paginile căreia un tînăr chinez deploră, ca o zădărnicie, căutarea individualității de către europeni. „Suprema frumusețe a unei civilizații limpezite — spune el — e o atentă incultură a eului". Chiar dacă sentimentul rafinat al timpului, la marii lirici ca Du-Fu și Li-Tai-po, pare să introducă o notă de individualism melancolic sau dezabuzat, trăirea poetului, scutită de interpelări dramatice, are alt accent decît acela al capturii eului; în abandonarea artistului către lume, este o amploare dincolo de subiectivitate.

Această dimensiune cordial obiectivă se reazemă interesant pe însăși concretețea inerentă a limbii. Chineza, limbă fără sintaxă, paratactic cumulativă, fără aparatul de discriminări propriu de pildă elinei, poate atinge maxima abstracție păstrînd o pondere de concret mai mare decît limbile nostre europene. Lao-tseu marchează prin *albastru adînc* depărtarea; pentru a spune „mai depărtat", el spune *albastru și încă albastru.*

Afli, dealtminteri, stupefiat, că zbenguielile cele mai rebel extatice ale taoismului, țopăitul ca vrăbiile, legănatul ca ursul, anunțînd, cu o mie cinci sute de ani înainte, candoarea franciscană, că exercițiile sale de asceză naturistă, încercînd să atingă inefabilul, se rostesc pe chinezește într-un stil *proverbial.* Paradox demn de meditat, în China — au observat comentatorii — cu

Scanned with OKEN Scanner

cît expresia e mai decis proverbială, cu atît are mai multă putere de a conține ireductibilul individual. O anume impersonalitate ni se impune aici, ca semn al unui *clasicism latent*.

Întîlnire elocventă peste distanțe oricît de amețitoare, — cultura cea mai luminos severă, esența clasicismului european care e Cézanne, îi redescoperea unui tînăr artist chinez peisajul țării sale. O mărturisește Zao Wou-ki, în termeni probanți: „Picasso mă învățase să desenez ca Picasso. Dar Cézanne m-a învățat să privesc natura chineză... Cézanne m-a ajutat să mă găsesc pe mine însumi, să mă regăsesc ca pictor chinez." Clasicismul nostru revelînd latențele profunde ale creației, în alt sistem de referință, spațiile inconfundibile logodindu-se fecund, — în această perspectivă, ce anacronică ne apare astăzi simpla constatare, casantă, imperativă, a distanței dintre civilizații — *West is West, East is East*, cum se rostea Kipling!

Această comuniune la nivelul *permanențelor*, pe care o presupune dialogul dintre *clasicisme* — de aceea am aruncat, de atîtea ori, punți de la China spre Hellada —, nu se poate actualiza fără un travaliu clarificator asupra propriei noastre realități artistice; fără sforțarea de a decanta identitatea noastră europeană, degajînd-o de prevențiuni meschinizante, — de prejudecățile care o reduceau, de pildă, epigonic, numai la trunchiul unei declarate succesiuni greco-latine. De aceea, pentru noi, lumea de forme a Chinei nu se mai confundă simplu, ca pentru oamenii secolelor XVII-XVIII, cu un domeniu al prodigalităților decorative (după un anume Le Camus, pe la 1780, prin „*plantă chinezească*" s-ar fi înțeles orice complicație imposibilă a ornamenticii). Și nu putem rămîne la ideea că arta chineză stă exclusiv sub semnul „frumosului delicat", — cum părea să creadă chiar G. Călinescu. Azi, dimpotrivă, confruntările muzeului imaginar ne-au pus în condiția de a

Scanned with OKEN Scanner

considera China cu un ochi mai bărbătesc și mai cuprinzător, care a învățat să recunoască rigoarea propriei noastre arte dinaintea Renașterii, mai ales a stilului romanic, și s-o iubească în ce are ea mai tranșant, mai ireductibil. Sîntem apți astăzi să evaluăm arta chineză în primul rînd pe dimensiunile vocației ei monumentale, nu a miniaturalului, să proclamăm grandoarea pe care o atinge în grotele de la Yun-kang și Long-men, din veacul V, inspirate de fervoarea budistă, să ne pătrundem de uriețenia blînd austeră a acelei statuarii, de expresia ei transcendentă și de stilul imperios, — care aplatizează autoritar draperiile, în pliuri de o mare acuitate ornamentală; sîntem apți de acest spor esențial al înțelegerii, tocmai pentru că am devenit sensibili, totodată, la însuși romanicul european.

Și dacă sufletul contemporan e avid de asemenea valori, nu-i numai dintr-un „clasicism negativ", cum spunea Malraux în 1926, din nevoia unui clasicism care s-ar bizui doar pe „oroarea lucidă a seducției"; ci este în joc, aici, o determinantă generos constructivă; e pozitivitatea însăși a francheței. Ne apropiem de China, cu secolele, cu mileniile noastre de cultură europeană; și numai în felul acesta, cu o franchețe lucidă, avem șansa să ne definim față de ea și, în același timp, să o înțelegem, — fără iluzia vreunei identificări ușuratice. Sînt remarcabile muzee de artă extrem-orientală, Colecția Baur de la Geneva, bunăoară, care practică sagace acest *parti-pris* metodic: în prezentarea rafinatissimă și totodată instructivă pe care o rezervă obiectelor, menajează, ca să vorbim în termeni brechtieni, o fertilă *distanță:* adică spațiul explicit al unei confruntări, între civilizațiile oferite privitorului, cu insolitul lor irepresibil, și între massa de noțiuni și de cultură cu care, fatal, vine acest privitor.

Și lăsînd deoparte muzeele, ce lecție de franchețe robustă ne dau marii poeți, cînd se aruncă în curentul

Scanned with OKEN Scanner

realităților chinezești, cînd descripția lui Segalen, bunăoară, apucă, uimit, vîltorile fluviului Yang-tse, — ca o revelație în care izbucnește însăși imaginea grandioasă a Diversului! „Tumulturi profunde, și calm uleios la suprafață", elanuri, ca o trambulină ascunsă în cursa albiei, fața fluviului care-și mușcă buzele, care se rotunjește neașteptat, sub o lentilă de aer, acest animism sensual ne amintește că trebuie să abordăm China în dinamismul ei profund. „Arta, spunea un pictor din epoca T'ang, este viața spiritului prin ritmul lucrurilor". Acest ritm al lucrurilor, și nu strictețea detaliilor, dă plinătate revelațiilor lui Claudel, el inspiră pagini ca aceea despre poemul acoperișurilor, turgide de elan vital, ele înseși — ca și metaforele poetului. Știm, dealtfel, din texte vechi — mereu concrete, cu o promptitudine aproape rîzătoare, în clasificații —, se căutau pentru acoperișuri linii elegante „ca o pasăre cu pene noi", se curbau marginile ca „aripile fazanului în zbor". Segalen, la rîndul lui, deși apărînd mai hieratic, se îmbată de aer, de provizoriul grandios al unei spațialități învoalte, pe care o detectează în arhitectura Chinei. Acoperișul păstrează aici — crede poetul — memoria vie a cortului primordial, din care a derivat, în timpii de demult: de aici, înălțarea exuberantă a acoperișurilor solzoase, susținute pe căpriori aerieni, de aici înfoierea lor gracilă. Pentru Segalen, toate figurile și edificiile par să-l însoțească, în China, pe vizitator, în mersul lui, par să se deruleze după pașii lui, într-un vast exod amical. Procesiune continuă a monumentelor — la antipodul staticei trufașe, de tipul templelor faraonice —, Segalen forjează pentru ea un cuvînt, îi spune *orchestica*.

Marii poeți nu greșesc niciodată, în ceea ce părea compactă inerție a lumii chineze trebuie să știm a distinge, ca ei, aceste germinații haracliteene. Un oraș întrezărit în crepuscul, cînd cobora în joncă pe unul din fluvii, i se năzărește poetului ca o agitație de lumini, teribilă

Scanned with OKEN Scanner

prin densitatea ei, la ora cînd totul adoarme: „Effrayante d'arrière-monde et de rêve réalisé". Și adaogă, dilatînd neprevăzut notația: „Ceci est la Chine". „Asta e China", și ce sînt mileniile ei, care se pierd într-o depărtare neguroasă, decît un incomparabil „arrière-monde", adus înspre noi? Devenind „vis realizat", în acțiunea lucidă a oamenilor, în fapta prospectivă a unei societăți înnoitoare.

1973

Scanned with OKEN Scanner

O ANTROPOCENTRIE NECESARĂ
EXOTISM ŞI CREATIVITATE

Un eseist propunea să încercăm șansa „științelor diagonale", să urmărim „demersurile transversale" ale naturii. Și în domeniul spiritului, asemenea demersuri există, mult mai fertile decît ne-am aștepta. Exotismul s-ar situa printre ele, cu strălucită îndreptățire. Pentru că, pe calea curiozității exotice, ca printr-un paradoxal *ricochet*, ajungem să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine. Aceasta este tema numărului de față — exotismul nu ca o servitute, ci ca o armă de eliberare, împotriva fixațiunilor de optică artistică și culturală, împotriva limitărilor care alterau conștiința europeană; exotismul, ca un reactiv indispensabil în chimia originalității moderne.

Cunoaștem, în trecut, momente în care Europa a fost, fără să știe, exotică față de sine: epoca stilului „romanic", a veacurilor X—XI, așa de permeabile, în matricea lor spirituală, la acțiunea unor masive aporturi asiatice, așa de profund, bunăoară, marcate de un anume fantastic bestiar, născut departe de Europa; par nearti-

Scanned with OKEN Scanner

culînd conştiinţa *diferenţei*, fără de care exotismul nu-i de conceput. Conştiinţă a *diferenţei semnificative*, singura imperios necesară pentru o confruntare cu adevărat angajantă între civilizaţii; antrenînd altfel ierarhia valorilor decît, de pildă, gesturile pitoreşti ale Barocului, figurările de rase şi de continente care apar la Rubens sau în *Fîntîna Fluviilor*, de Bernini. O epocă, Barocul tocmai, poate să se zburlească luxuriant de obeliscuri, fără a accede la acea fecundă relativitate, care dă preţ exotismului ca instrument de mediaţie intelectuală.

Mediaţia lui funcţionează uneori astuţios — era, în veacul XVIII, planul de bătaie al îndrăznelilor care astfel — multiplicînd variaţiile exotice, în discuţia moravurilor —, fisurau compactitatea opresivă a Vechiului Regim. Dar chiar fără un asemenea program militant, prin inerenta distanţă interioară pe care o implică, exotismul funcţionează ca un mod de a exorciza apăsările destinului. Într-un curios tablou al lui Uccello — un *Sfînt Gheorghe* de la National Gallery —, balaurul este ţinut în funie de o fragilă prinţesă cu aspect manierat, aproape monden; tras de o lungă funie, ca un palmiped caricatural; şi pentru a marca această trecere definitivă dinspre teribil înspre amuzat, înspre o civilizaţie fără spaimă, pe care intelectul Renaşterii o cucerise, — fiara are mari aripi de fluture, intens colorate, exotice; ilustrînd fastuos această virtute de exorcism ornamental.

„Adevăratele paradisuri sînt cele pierdute", pretindea Proust; sau, putem adăuga, cele încă neatinse. Paradisurile exotismului sînt tocmai acestea din urmă spre care ne îndreaptă o nostalgie activă, paradisuri ale unui domeniu care poate fi nu numai libertate hedonistică sau lenifiant contemplativă, — „Luxe, calme et volupté", dar poate fi o libertate a cugetului treaz, a lucidităţii mistuitoare. În acest sens ne interesează acţiunea fertilă a exotismului, în sensul în care constituie un revulsiv

Scanned with OKEN Scanner

admirabil al gîndirii, o forță capabilă să zdruncine inerțiile. Noi ne-am eliberat, europenii, de tirania unui clasicism ajuns supraviețuire bastardă, pernicios academică, noi ne-am eliberat prin lecția, *istorică* și totodată *exotică*, a marilor civilizații, venite să întregească, vreme de un secol și mai bine, *muzeul* nostru *imaginar:* începînd cu Egiptul, trecînd prin Mesopotamia antică, prin Persia și India, apoi prin lumea precolombiană, — toate aceste fabuloase revelații dovedeau că definiția artei, conceptul însuși de artă, nu pot fi menținute în limitele aristotelicei *mimesis*, ale experienței europene, derivată din exemplul greco-roman; că există rigori ale *stilului*, ale *marelui stil*, dincolo de habitudinile verosimilității realiste; rostite de multe milenii, cu o peremptorie integritate a rațiunii plastice.

Pompierismul și, cu el, tot ce era iluzie falacioasă în arta și literatura veacului al XIX-lea, — practica deseori exoticul ca pe un *alibi* lamentabil: acela care, pretențios pe cît de neorganic, se răsfață în atîtea „mușamale" stupid triumfale, ori în amalgamul construcțiilor de tip „Grand Opéra". Dar exotismul menit să marcheze definitiv căile artei era altul; acela al atitudinii pe care o proclamă Gauguin, brutală și profundă, acela al revoluției pe care mai apoi o înfăptuiește Picasso, pornind de la Cézanne ca și de la măștile africane. Fugind de convențiile fade și de platitudinea alienantă a unui veac mercantil care exila, el, arta din cuprinsul contemporan al producției și al vieții, Gauguin ancorează, departe, dincolo de Europa, nu doar ca să se salveze personal, dar ca să *recupereze* astfel, prin acest gest disperat, palladiul unui patrimoniu milenar de nobile visuri. Lucrînd acolo, în Tahiti, în ochi el are o omenire genuină, dar și imagini din vechile arte, care au știut să codifice sever expresia și să compună infailibil; lîngă imagini de la templul din Barabudur, atelierul său păstra și fotografii după reliefuri egiptene. Sacralitatea

Scanned with OKEN Scanner

naturală a idilei oceaniene își dubla înțelesul prin referința augustă pe care o ofereau aceste imagini. Nu o evaziune, ci o *regăsire* fulgurantă, cu prețul unor mari sacrificii, o regăsire a principiilor vital grave, se înfăptuiește prin asemenea sfidătoare aventuri.

O regăsire, — de pildă, a unui fond de primordial patetism, acela pe care-l caută expresionismul, și nu întîmplător, încă la început, în al doilea număr din almanahul „Der blaue Reiter", unul din reprezentanții mișcării publică un studiu despre arta primitivă din Palau. Spre acest potențial ascuns al umanității, spre aceste energii care trebuie magnificate, și aprig apărate de eroziunile alienării, ne îndreptau revelațiile exotice. Un drum care s-a dovedit de o superbă fertilitate, de-a lungul veacului nostru. El nu e o rezervație curioasă, o *Kamciatka* mentală, — pentru a relua termenul restrictiv prin care Sainte-Beuve se rostea, timorat, cu privire la Baudelaire. Dimpotrivă, de la Hugo, Baudelaire și Rimbaud — cel din *Bateau ivre* —, drumul acesta, vast și solar, unește între ele nume de scriitori ca Paul Claudel și Segalen, St. John Perse și Gottfried Benn, Cendrars și Malraux, Supervielle și Michaux; sculptori, de la Brâncuși la Henry Moore, pictori de răscruce precum Matisse, Kandinsky sau Klee — artist al vieții interioare care mărturisea, însă, a fi descoperit cu adevărat abia în Africa puterea culorii.

Că nu e vorba nicidecum de simple accidente în biografia unor creatori, ci de nevoi adînci, ne-o demonstrează însuși faptul că tocmai în anii lor de maturitate, sau chiar spre amurgul vieții, ei se îndreaptă, mai decis, cu mai sporită gratitudine, spre asemenea izvoare: Nolde, Matisse — cu călătoria dinspre 1930 în mările Sudului care amplifică revelațiile mai vechi, ale contactului său cu Maghrebul—, Kandinsky, mai ales din ultimii ani, de-a lungul cărora se simte tot mai mult, obscură și autoritară, nostalgia unor tipare formale venind dinspre Asia, dinspre Altaiul originilor lui îndepărtate!

Scanned with OKEN Scanner

Nu axiomatic, dar ca o ipoteză de lucru, se poate avansa chiar această constatare: uneori, și nu în puține cazuri, noutatea *a avut nevoie* de exotism, ca de un *travesti*, pentru a se putea impune. Goticul fusese reevaluat în veacul al XVIII-lea, în bună măsură sub pavăza orientalismului, a identificării cu arta sarazină; mai înainte, în țara lui Shakespeare, ideea respirației libere a peisajului se configurase mai întîi prin sugestiile — exotice față de Anglia — ale pictorilor din Italia, ale lui Salvator Rosa și Claude Lorrain; în Franța veacului al XVIII-lea, întoarcerea către vitalitatea naturii e stimulată de poezia ruinelor, de imaginea dezolată a Palmyrei și a altor exotice vestigii. Și nu e aceasta, oare, o temă de meditație: în ce măsură ruina *exotizează* istoria, pentru că o *naturalizează?* Nu numai la Tivoli unde împăratul Hadrian practicase un spirit muzeal, egipțianizînd bunăoară, dar în atîtea dintre marile ruine romane simți că invazia naturii înseamnă o scoatere a lor din perimetrul determinat al civilizației de sorginte, și o întoarcere într-un cadru cu mult mai vast, ascultînd de măsuri pe care le simțim asiatice; pentru că această consimțire a monumentului la natură, la legea ei uriașă, a fost, acolo, în Asia, mai pilduitor împlinită, cu mai firească „bunătate".

Natura, toată, se înfățișează speculației intelectuale ca un domeniu de sublim exotism; căci, dincolo de legile randamentului efectiv, ale economiei — după vechea, depășita formulă, „natura nu face nimic în zadar" —, este în ea o imensă dilapidare de energii, o imensă cheltuire, disproporționată față de reflexele noastre de măsură, asemuind-o cu gratuitatea artei. Natura, în întregul ei *exotică*, inabituală în mod profund, cu cît îi scrutăm mai bine tumulturile, dincolo de reflexele comode, — exotismul poate fi gîndit nu în limite minor circumscrise, ci după un decupaj cu mult mai larg al problemelor. De aceea, artiști europeni de

Scanned with OKEN Scanner

mare suflu care au încercat să eludeze determinările cronologice ale epocii lor, sistemul ei de referințe, catalanul Gaudí, bunăoară, devin exotici fără să-și propună anume. Desenul perspectivelor spațiale, racursiurile pe care le creează culoarele fascinant, demential oblice, de la Parque Güell, ne duc spre sugestii aztece; ca și policromia strălucitoare care nu-i simplu mediteraneană, cum își propunea artistul. Dar exotism echivalează aici, totodată, cu o *naturalizare* a arhitecturii: galeriile suprapuse, după o metodă care parcă ar conjura mereu accidentul artistic, surpriza, compunînd niște sisteme reticulare în care bolovani de piatră cu aspect pămîntos atîrnă ca niște ugere amenințătoare, deasupra capetelor, galeriile acestea suprapuse reiau, de fapt, în susținerea lor, jetul palmierilor, linii de forță vegetale; astuția tehnică nu se teme să apară pentru o clipă mascată în nesiguranță, în bricolaj de geniu: pentru că, tocmai, n-o sperie confuzia dintre arhitectură și spontaneitatea naturii.

Natură, adică ireductibilă creativitate, — aceasta este perspectiva morală în care înțelegem să raportăm exoticul; nu efemerul modei, nu frisonul epidermic. De aceea am ales pentru acest număr sărbătoresc — numărul 150 al revistei *Secolul 20* — o asemenea temă. Pentru numărul 50 rezervasem o discuție a operei lui Joyce, a unuia din marii pionieri, încă nu destul cunoscuți, ai epocii noastre; la numărul 100, împinsesem prospectarea îndărăt, spre perpetuul contemporan care ne este — deși înrădăcinat în problematica veacului al XIX-lea — Dostoievski. De la prezent, pe dimensiunea istorică, se lărgea cîmpul de explorări al revistei noastre. Cu exotismul, marcăm preocuparea, tot mai tenace, de a ieși dintr-un anume fatal europocentrism — al relativei lipse de informații. Marcăm, altfel spus, extensia curiozității noastre, pînă la dimensiunile planetei, dar în același timp, ferindu-ne de dispersiune, propunem,

Scanned with OKEN Scanner

în faptele culturii contemporane, o confruntare neîntreruptă cu natura și istoria.

Există, cu vechi origini, îndepărtat magice, o topografie a principiilor etice, cu binele în centru, cu răul spre periferie, există epoci care se reazămă strîns pe acest nucleu al centrului — asta fac toate clasicismele — și altele neliniștite — manierismul, Barocul —, care își propun o expandare periferială, răsturnînd vechile habitudini centripete. Există tipologii artistice, — unii, concentrați spre miezuri, spre axa lumii, alții setoși de diversitate, de expansiune în multiplu. Dar există și artiști — poate cei mai mari — care au izbutit o *sinteză*, care n-au neglijat periferia lumii pentru a-și ținti privirea asupra miezului ei de concepte. Brâncuși este dintre aceștia; el, cel mai curios de Asia, mergînd pînă în India, pornind să lucreze acolo, și totodată așa de europenește *clasic*, vreau să spun, parcimonios circumscris în alegerea motivelor, în perseverența cu care revine asupra lor, cu care caută finitul execuției. O *sinteză*, deci, care să cuprindă vastitatea explorării și profunzimea axială, care să aducă în cîmpul ei de izbînzi marile figuri totalizatoare din aventura speței noastre: așa cum, de pildă, în piramidă și în sferă, gigantizate, pînă la un hohot sublim al imaginației, Boullée și Ledoux, arhitecții vizionari din vremea Revoluției Franceze, concentrau tot ce era ambiție contemporană și totodată vis al memoriei milenare.

Sinteza care ne stă nouă în față, confruntînd, liberi de fixațiuni tradiționale, o mare diversitate de manifestări — am spune, inepuizabilul planetei —, nu risipește ființa omului, ci, dimpotrivă, o structurează într-un mod mai ferm, pentru că ferit de false certitudini. Nu e decît în aparență un paradox, — în exotism noi vedem astăzi argumentul pentru o *antropocentrie necesară*.

1973

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

p. 249
Salvador DALÍ, *Columna lui Traian*,
desen pentru revista „Secolul 20",
1973.

VITALITATEA HIMEREI

Scanned with OKEN Scanner

DALÍ ŞI GLORIA

Nu demult, cînd țara întreagă sărbătorea numirea tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția de președinte al Republicii, printre mesajele oficiale, înalt semnificative, care au venit să salute acest eveniment, s-a putut citi, în *Scînteia*, un omagiu neașteptat — acela al lui Salvador Dalí. „Pictorul cel mai faimos din lume", cum se designează el, — și, într-adevăr, după Picasso nu este astăzi altul mai faimos — își rostea astfel interesul din ce în ce mai viu pe care-l poartă de cîțiva ani României. Un interes, indiscutabil suscitat de prestigiul actual al prezenței românești pe scena lumii; dar și de entuziasmul pentru originile comune, — ale Spaniei care-l dăduse pe Traian, născut la 10 kilometri de Sevilla, și ale răspîntiei geografice, care, prin el, avea să devină România. Sub acest semn glorios și confratern, elogiul pe care Dalí îl adresează României se desfășoară exultant, cu o fervidă jactanță. Revista noastră are privilegiul de a împărtăși publicului românesc — în poem sau în nervoase, acerate desene — cîteva din aceste formulări pe care revelația României — și a comunității noastre

Scanned with OKEN Scanner

istorice — i le-a inspirat lui Dalí. Pentru că se voiește în succesiunea lui directă — „precum Traian, mereu și totdeauna întîiul din speța umană" —, Dalí nu ezită: derutant, imprevizibil și solemn, el se proclamă *român*.

„Întîiul din speța umană" — în acest spirit li se ura la Roma, împăraților, ca un pariu imposibil dar caracteristic, să fie „mai buni decît Traian": „*Melior Trajano*". Nu numai cînd evocă amintirea ilustrului împărat, dar și cînd mînuiește, destul de frecvent, acest epitet, *imperial*, Dalí îi dă un înțeles sinonim cu acela de *plenitudine*. Fiind Salvador prin numele de botez, el se consideră salvator totodată al artei moderne, singurul capabil să integreze, „impérialement et en beauté, toutes les expériences révolutionnaires des temps modernes". Nu-i greu de văzut, „*imperial*" înseamnă, aici: cu autoritatea plenitudinii, cu o somptuoasă plenitudine. În acest sens, Velázquez, bunăoară, este „imperial" — el, curteanul deloc trufaș, însă „pictorul cel mai pictor" din cîți a avut lumea, acela prin care pictura devine artă dincolo de meșteșug, o formă de gîndire suveran autonomă.

Printre admirațiile lui Dalí, Velázquez ocupă un loc statornic, în ciuda deosebirilor de ritm interior, în ciuda germinației fugoase, incoercibile, a imaginației daliniene. „Pictura modernă gravitează în jurul Spaniei, de la Velázquez" — îi place lui să reamintească — gîndindu-se la Monet și fixînd cu mîndrie linia de culme a talentelor, ce se numesc Picasso, Juan Gris ori Miró; linie care conduce, inevitabil, spre gloria daliniană, atunci cînd pictorul, ajuns la a 70-a aniversare, își instalează singur opera în istorie. Căci își alcătuiește, în viață fiind, muzeul — fără a aștepta să i-l dedice posteritatea. Ba chiar acestui templu pe care și l-a înălțat parcă pentru a provoca istoria și a precipita viitorul, Dalí îi dă, astutios, o explicație prevăzătoare: „Văzînd că personaje ca Cervantes și Columb au sfîrșit-o rău, cu datorii și în nevoie, am

Scanned with OKEN Scanner

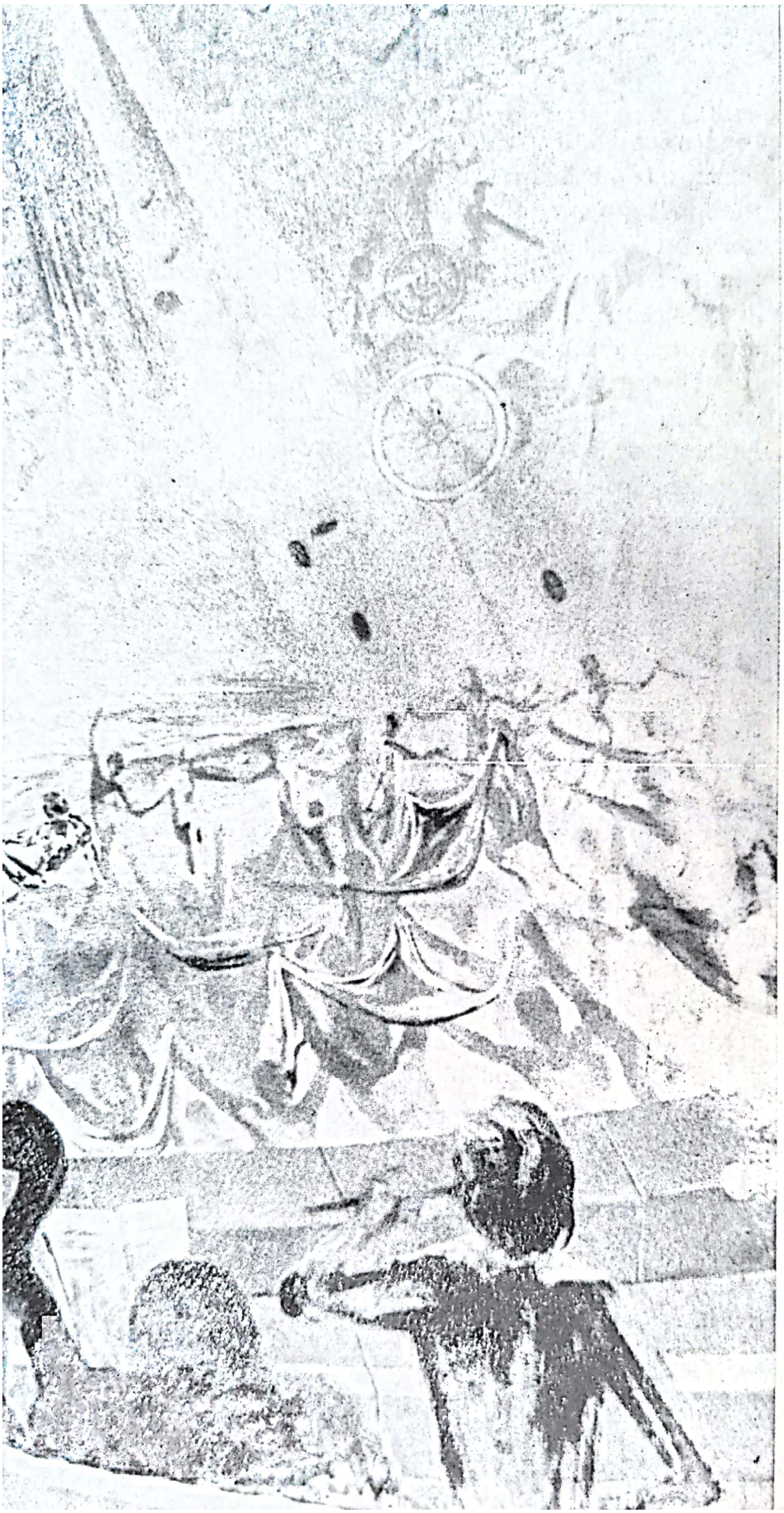
luat precauția, mai întîi, să devin multimilionar, să merg devreme la închisoare și să nu întîrzii prea mult în a-mi face muzeul."

Un astfel de lăcaș al gloriei va fi scutit, în orice caz, de morocănoasa plictiseală, pe care-o degajă atîtea muzee personale — al lui Gustave Moreau, bunăoară, care-l speriase definitiv pe Degas, precum un hypogeu sinistru. Imprevizibil vie, pînă la funambulesc, perpetua paradă daliniană și-a oferit aici, în muzeul de la Figueras, un piedestal pentru noi salturi — o tabulă turnantă deopotrivă, și inextricabil, către prezent și către viitorime.

Salturi, întotdeauna cu un orgoliu care e deasupra oricărui complex de apostazie, — iberismul e, pentru Salvador Dalí, altceva decît un factor de continuitate imediată. Dornic, de pildă, să aducă în tumulturile artei moderne ceva din disciplina vechilor tehnici ale picturii, îl combate, în anii din urmă, pe Picasso, îl consideră „anarhizant" sub raport tehnic, și proclamă — într-o accepțiune verbală care-i e proprie — o tehnică „inchizitorială". Tradiția pe care o restaurează el poate să apară, simplu, din unele declarații, aceea a academismului. Eram la Paris, acum cîțiva ani, la expoziția de el închinată acelui stindard al academismului care fusese Meissonnier: „gigantul piticilor" — cum i s-a spus în epocă, pentru că era mic de statură ca și pictura lui, de o execuție mărunțită. Înconjurat de tablouri tipice ale lui Meissonnier și Bataille, aduse acolo ca repere, exhibate în saloanele de la Hotel Meurice, Dalí făcea elogiul bravurii academiste. Dar printre piesele, printre mașinăriile acestei curioase demonstrații, răsărea crinul inefabil al cîte unui desen, născut acolo, sub ochii noștri, — într-o lecție în care virtuozismul și pompa scenografică nu puteau alunga o mare puritate de inspirație, demnă de Ingres. Astfel începe, dealtminteri, la Dalí, orice pledoarie pentru rigoarea artistică, astfel

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



pp. 254-255, 257
Salvador DALÍ.
în decorul Muzeului său
din Figueras, SPANIA.

Scanned with OKEN Scanner

începe orice comentariu care-i reflectă opțiunile: prin celebrul adagiu al lui Ingres, „Desenul este probitatea artei". Adagiu care înseamnă un program de disciplină, programul unei aplicații care vrea „să scape arta modernă de lene și de haos". El trecuse — acest program — în anii '30, prin definiția daliniană a picturii ca „o fotografie făcută cu mîna, în culori, fotografia unor imagini virtuale, suprafine, extravagante, hyperestezice, ale iraționalității concrete". El trece astăzi dincolo de această aplicație, delirant rece; cum trece, de fapt, dincolo de simpla conformitate academistă, atunci cînd magnifică plenitudinea laborioasă: „Il n'y a pas de chef-d'oeuvre paresseux." Și îmi amintesc, în legătură cu aceasta, de Valéry povestind o experiență paradoxală pe care o făcuse în muzeu, la Luvru, împreună cu bătrînul Degas. Erau în fața unei pînze din școala de la Barbizon, un interior de pădure printre stejari enormi, pictat de Théodore Rousseau, — unde efectele de ansamblu ale arhitecturii vegetale se îmbinau cu un scrupul foarte răbdător, în execuția amănuntului infim. „Ce plictisitor, barbar de plictisitor, trebuie să fi fost să pictezi toate frunzele astea", riscase tînărul Valéry. „Nu spune așa, îl corectase Degas — „dacă n-ar fi plictisitor, n-ar fi atît de amuzant." O astfel de fertilă „plictiseală", Dalí o cunoaște; el care se declară sistematic amuzat, gata să hohotească în urechea universului, — amenințat chiar „să moară . . . de rîs". E, printre atîtea mutații, una din marile lui îndărătnicii.

În ultimii ani, Salvador Dalí proclamă un „realism quantificat". Și, cînd îl numește astfel, are în minte și înțelesul quantelor de energie ale lui Planck, principiul de discontinuitate pe care se bizuie fizica modernă. Un „quantum de acțiune" e invocat în desene ce par străfulgerate de grindina energiilor; semne vibrionar esențiale traduc aceste energii nevăzute, în roirea lor concentrată. „Pătrund tot mai mult în magia contractată

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

a universului", declară Dalí, vrea să atingă, în cutare natură moartă, „uraniul de viață". Asemenea elanuri traduc ambiția de a transforma pulsațiile discontinuității într-o generoasă continuitate vitală. Dacă un ziarist îl întreabă „cînd veți muri?", îi răspunde „Euh, jamais !" Nu e simplă bravadă, într-o astfel de replică. Artistul se apleacă tot mai mult asupra abiselor materiei organice, a misterelor vieții, îl fascinează structurile spiralate ale acidului desoxyribonucleic — vehicul, în stadiu molecular, al memoriei biologice; încearcă să spațializeze somptuos, în pictură, această dinamică secretă, închipuie lanțuri de forme multiplicate — ca într-un radios balet anonim —, care să traducă înfiorarea acestor praguri ultime ale vieții. Cu pronunția lui incomparabil martelată, euforic demonstrativă, face din aceste revelații științifice ocazia unui vertij exaltant. Ca într-un rămășag incredibil, un tablou se numește *Galaacidallahcidésoxyribonucléique*. Chiar și în sectorul operei lui mai vechi, de perioadă surrealistă, *ceasurile moi* Dalí le asimilează astăzi cu moleculele de A.D.N.; „*Persistența memoriei*" e raportată la aceste perspective fundamentale ale biologiei. Iar cînd vorbește despre „structura sîngelui", el are în vedere o asemenea obscură, ireductibilă tenacitate a vieții.

Sub semnul unei aspirații de plenitudine, erotic exasperată în acuitățile așteptării care e vidul, trebuie citite și perspectivele dezertice ale unor tablouri mai vechi, angoasa plajelor de gol ivite pentru a dilata subit minuția cumulativă, după deviza implacabilă înscrisă într-o pictură, — „Gram, centigram, miligram"; sau jocul ciorchinilor de forme care își transformă turgescența, pe nesimțite, în golul supt al unor mari orbite craniene — un strugure, un bulgăr de bile aglutinate, un pîntece de cal asemenea aceluia din statua donatelliană a lui Gattamelata sau chipul însuși al Galei —, virînd astfel, ca spre un tipar ineluctabil, spre dublul lor negativ,

Scanned with OKEN Scanner

de ordinul scheleticului. *După-amiază pe liziera Istoriei Europene*, și mai cu seamă aceste prodigioase desene ce o pregătesc, dăruie depeizării, cu origini rinascimentale și *de-chirichiene*, un fel de tonică virulență, care preface pînă la urmă vidul în instrument al concreteței. Ba chiar, printr-un fel de „îndesire" a timpului istoric, tabloul, pornit de la aluzii de Quattrocento, strînge în sine un întreg arc al duratei artistice, — prefigurînd pînă și accentele cele mai fericite din „Teorema" lui Pasolini.

Tensiunea dintre vid și plin se regăsește și în gustul dalinian pentru *anamorfoze*. E în această predilecție, desigur, sensul unui omagiu adus manierismului, dovada consonanței lui Dalí cu speculația, ingenios fantastă, a veacului al XVI-lea. Perspectiva ameților plonjantă a cutărei celebre *Crucificări* de la Metropolitan Museum a fost pusă — de către Hocke — în paralelă cu îndrăznelile de secol XVI, ale neliniștitului Rosso Fiorentino. Prin acțiunea lui picturală, Dalí este acela care a știut — după Max Ernst, dar cu mai multă pregnanță — să readucă manierismul în curentul atenției, înaintea exegeților și a istoricilor de artă. Fapt cert, în bună măsură datorat lui Dalí însuși, surrealismul a pătruns în lumea muzeelor tocmai ca un eliberator al vechii arte fantastice, al vocilor ei de atîtea ori reprimate sau disprețuite. În 1936, Expoziția de la Museum of Modern Art din New York, consacrată surrealismului, operă totodată o imensă secțiune în corpul istoric al artei fantastice, de la Baldung Grien, Dürer, Bosch, sau Arcimboldi, la Magnasco, Piranesi, Blake, și — mai departe — la Hugo, Meryon, Ensor sau Kubin, — constituiți într-o fremătătoare, incitantă galerie a „străbunilor".

Pionier, el însuși, al acestui proces de recuperare, Salvador Dalí a semnat în revista *Minotaure* o memorabilă pledoarie pentru Gaudí — care era atunci, în

Scanned with OKEN Scanner

1933, un mare *méconnu*. Cu admirația lui vorace, cu tandrețea hirsută și somptuos frenetică pe care-o pune în elogiu, a găsit, pentru geniul gaudian, niște formule sezisante: rostind onirica prolificitate ornamentală, stupoarea parcă a unui exotism fără istorie, — „valurile fosile ale mării și spuma în fier forjat", suite de ilustrul catalan, diluvial, neverosimil, în înaltul balcoanelor de pe Paseo de Gracia. „A construi un edificiu locuibil din reflexele norilor crepusculari pe apele unui lac" — această anomalie sfidătoare pe care o celebrează Dalí există, într-un fel, înfăptuită, în arhitectura gaudiană de la Casa Milá: unde cerul plafoanelor întoarce către noi, răsturnată, invadator, wagnerian cuprinzîndu-ne, amprenta unor vaste talazuri.

Și există, această tentație, în chiar pictura lui Dalí, unde concrețiunile arhitectonice se dovedesc, subit, nu o dată, trape de vid, prin care circulă himeric norii; unde, atent citită, pozitivitatea reliefului se arată repede a nu fi altceva decît netedă depărtare, decît neantul grandios al unor etape de lumină pe care ochiul lunecă fără priză. *Cuplul cu capete pline de nori* desenează margini dure formelor umane, obiectualizîndu-le în felul unor albe cutii, uriașe pe fond sumbru; dar secționate pentru a li se vedea lăuntrul, făcut din gol fluid, din calmă vastitate marină. La antipodul tocmai al obrazelor patetice pe care vechi meșteri ca flamandul Momper le clădeau iluzionist din massa stîncăriei muntoase, din clocotul concret al peisajului natural, Dalí încearcă și golul în funcție de simulacru antropomorf. Firide, spații ferestruite capricios în ziduri, grote care conțin peisaj, spărturi de aer, stau ca niște capete de ghips pe suporturi de sculptură: sînt bule de văzduh și de hazard amăgitor, măștile albe ale *Vîrstelor*, *Bătrînețea*, *Adolescența*, *Copilăria*. Invers, într-un colț al tabloului, un rest de zid, un petec întunecos de materie, a rămas pe cer, suspendat ca un nor. Solidele se pot brusc con-

Scanned with OKEN Scanner

verti la delicvescență, labilitatea acrobatică e a naturii înseși. Accelerînd ciocnirea contrariilor din alcătuirea materiei, ai spune că pictorul experimentează un precipitat spectaculos de dialectică a elementelor. De fapt, prin toate aceste îngroșări halucinante, Dalí vrea să zguduie în noi un instinct al relației universale.

Chiar în lucrări cu intenție aparent dadaistă — *Cap rafaelesc explodînd*, de exemplu —, în mod compensator, negația provoacă o logică secret constructivă; un creștet de Madonă, paradigmatic suav, a devenit acolo o cupolă de neant, — cupola tocmai a Pantheonului lui Agrippa, unde e înmormîntat Rafael; dar calota circulară încinge în jurul ei geometrii rotitoare, lanțuri de crîmpeie ascuțite, neantul e o horă exaltantă, hohotind de vitalitate. Căci nourii roind astfel, în neoprite rețele, sînt cuie curbe, țintuind ca într-un exorcism neantul; imagini conice, de felul coarnelor de rinocer, — motiv caracteristic al ideației la Dalí, în ultimele două decenii. Sînt, pentru el, embleme ale impulsului vital și, totodată, ale regularității geometrice; le găsește în structurile ascunse ale unor opere clasice, *Dantelăreasa* lui Vermeer, dar și torsul lui Phidias multă vreme designat ca *Illisos*. „Dezintegrarea rinocerontică" înseamnă, pentru pictor, a reduce astfel de opere la niște trasee fremătător vitale, — din aceste semne cuneiforme Dalí rîvnește, el, fostul suprarealist, să reconstituie ordinea geometrică înscrisă în adîncul naturii. Într-o conferință rostită la Sorbona, pe această temă — *Dantelăreasa* și *Rinocerul* —, îți pare uneori că-l asculți pe Matila Ghyka, gustul surrealist pentru scandal a devenit compatibil cu speculațiile de sorginte platoniciană. Sub frondă se ghicește curiozitatea avidă a artistului, înminunarea lui jubilantă cînd află matematica în natura vie: fără prejudecăți, în floarea de turnesol, în conopidă și în ființa rinocerului, de la corn la șezut. Paradoxale întîlniri, peste decenii, neașteptate itinerarii ale gîndului!

Scanned with OKEN Scanner

p. 263
În decorul Teatrului din Figueras, devenit *Muzeul Dalí:* intrarea de onoare, străjuită de sculpturile-arhitectură ale lui HORIA DAMIAN.

Proporțiile, care, în creșterea lor homotetică, să tindă spre regularitatea spiralei logaritmice, — acest soi de severă perfecțiune obiectivă, asiduu studiată de Matila Ghyka, e tocmai aceea ce atrăsese atenția lui Valéry asupra teoreticianului român.

Tot un român, impus pe plan internațional ca un artist meditativ și auster, Horia Damian, e acel pe care l-a ales Dalí pentru a alcătui decorul solemn, de o hieratică solemnitate, menit să străjuie intrarea de onoare a Muzeului de la Figueras. Acest muzeu pornește ca o stranie realizare de hazard obiectiv, — al istoriei însăși. Distrus în timpul războiului civil, edificiul Teatrului din Figueras rămăsese ca un *memento* angoasant — doar ziduri mustrător nude. Alegîndu-l drept sediu al muzeului său, Dalí a preluat scenariul însuși al acestor sfîșieri; peste care, însă, a rotunjit calmul unei cupole geodezice; și le-a însoțit, aceste ziduri, redemptor deasemenea, prin sculpturile-arhitectură concepute de Damian. Bilele inumerabil aglutinate ce alcătuiesc formele arhitectonice ale artistului român sînt, pentru Dalí — o spune în comentariul pe care i-l închină — imagini ale densității vitale; aceea care a făcut prolifice oceanele, care a făcut posibilă viața, la punctul misterios al originilor.

De aici, dealtminteri, și felul interesului (care nu-i, la Dalí, doar de ordinul emulativ al unui simplu rămășag de abilitate), felul interesului său față de *op-art*, față de repetițiile seriale cu care operează unele căutări contemporane. Cînd pictorul propune un *d'après* pentru Sixtina de la Dresda, într-o tramă de „anti-materie", într-o punctatură inepuizabilă — chiar dacă evitînd egalitatea industrială —, el exprimă aceeași semnificativă tentație: cantitativul, lovind nerăbdător, ca un val imperios, la porțile trufașe ale subiectivității. În acest sens, „quantificarea" înseamnă uneori densa rostogolire a unor semne atomizate — puncte, atomi, inepuizabil

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

revărsați în turbilioane de hyperletrism vibrionar: cînd, de pildă, Dalí îl evocă pe *Velázquez pictînd portretul infantei Margarita* sau cînd înfățișează *gesta* pescuitului de thon — într-o furtunoasă disparitate, de la eroica Pergamului pînă la divizionismul analizelor *op-art*.

Dar nu fusese tot un spaniol, Goya, geniul prin care se nemurise incongruitatea numită *disparate?* Așa cum în aserțiunile lui Dalí privind politica, monarhismul — pentru el un fel de principiu „irațional și poetic" — poate foarte bine să tolereze prezența comuniștilor („dans une monarchie il peut parfaitement y avoir des communistes" declara nu demult), așa cum, în curiozitatea omnivoră, artistul poate reproduce — o face pentru Muzeul său de la Figueras — opere străvechi ale artei, venerabilele sarcofagii, de pildă, ale arheologiei chineze, în locul materiei inerte căutînd însă, o alta, vibratilă — în locul solzilor de jad, imaginînd circuite transistorizate —, mereu febra daliniană ne propune nu o placidă împăcare a contrariilor, ci un fel de tenace încredere în puterile vitalului, netemătoare de contradicții. Ceea ce lasă cu mult în urmă imaginea prea lesnicioasă a unui Dalí născut pentru a fi scandalul secolului, absorbit doar de efectele provocației sale. A și declarat, „La loufoquerie chez moi peut être substantielle" — „sminteala" lui se poate dovedi substanțială; și aș spune chiar *substantifique*, pentru a relua termenul rabelaisian, dată fiind cunoscuta parabolă imaginată de Dalí cîndva, în *Minotaure*, unde vorbește despre „osul obiectivității", date fiind definițiile paradoxale găsite de el, unor fenomene de artă: „Frumusețea terrifiantă și comestibilă a *modern-style*-ului", de pildă, — pe care l-a revalorizat printre primii. Pe căi variate, fie în tradiție manifest rabelaisiană, fie în sensul unui depozit gonadic și al unei expansiuni magnifice de energie genetică, Dalí se simte îndemnat să laude acumulările

Scanned with OKEN Scanner

de substanță vitală; traducînd și astfel acest crez, explicit: „*Fini de nier, il faut affirmer*".

„A afirma" fusese însă și crezul ultim al unui artist de tip eleat, așezat la antipodul lui Dalí. Se înțelege, îl numim pe Brâncuși, care gîndea că arta e „un mare Da" spus vieții. Cît privește *da*-ul dalinian, el se vădește marcat de tensiuni și provocatoare grimase; oricît ar proclama pictorul, în ultimii ani, un program de bucurie spectaculară. Să nu uităm, în anii sejurului său american, în timpul războiului, cînd voise să figureze speranța — în tabloul semnificativ intitulat *Geopoliticus observînd nașterea omului nou* —, Dalí închipuise un glob care asudă sînge; continentele lăcrimează torsionate, ca un Atlas care s-a lăsat înghițit de uriașa-i povară și acum o scutură spasmodic, omul nou — pentru a se ivi — sparge crunt oul imens care e lumea: speranța însoțindu-se cu o anume violentă crispare, dar și cu imaginile de perpetuitate biologică, scumpe visării daliniene. „Clasicizarea" — pentru că a afirma este propriu atitudinilor de semn clasic —, „clasicizarea" pe care și-o propune mereu Dalí, în dezacordul foștilor săi colegi surrealiști, exprimă voința de a împinge zbuciumul subiectivității, și străfundurile ei iraționale, către sublimul unor construcții în care să încapă rotunda plinătate a lumii. Cînd un desen o arată pe nelipsita inspiratoare a artistului, pe mereu slăvita „*Gala transformîndu-se într-un plan arhitectural*", forma anatomică, o ceafă superb desinată, cu o puritate demnă de Ingres, capătă, pe nesimțite, un dublet arhitectonic; ca în basmele unde răsuflarea unei magice ființe a născut instantaneu vaste palate, trupul și-a dăruit, drept reflex impersonal, un fel de rotund și înalt templu bramantian — pe care înflorește încă o dată, fără de surpriză, urechea frumoasei.

Astfel de arhitecturi — vorbeam despre Pantheon, putem vorbi despre analogii cu edificii bramantiene —,

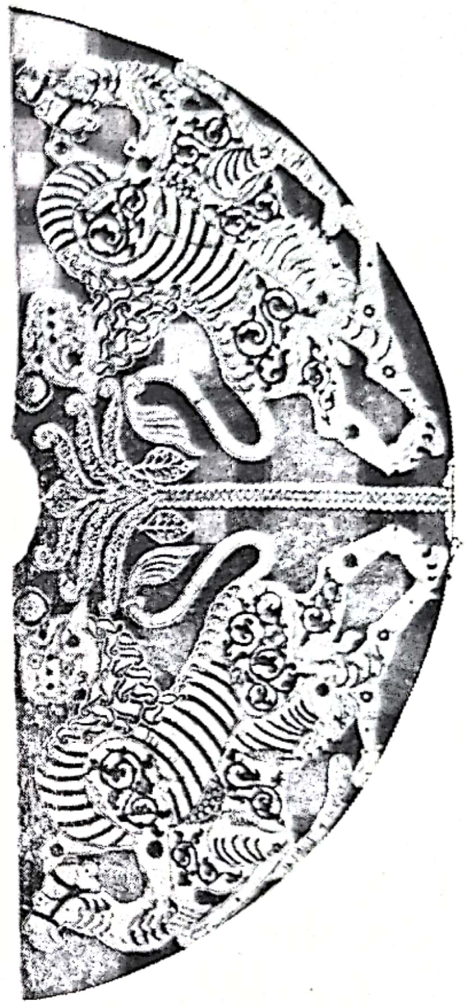
Scanned with OKEN Scanner

o astfel de rotundă frumusețe definesc situarea artistului în centrul lumii, într-un punct care-o înglobează încrezător, ca totalitate; cum se întîmplă și în luxurianta pagină afirmativă pe care Dalí a închinat-o României, — poemul inedit, publicat acum în *Secolul 20*, pe care pictorul l-a încredințat colaboratorului nostru Radu Varia. Ca și în desenul Columnei traianee — deasemeni inedit, pe care revista noastră e mîndră de a-l face public în acest număr, — obsesia formelor cilindrice capătă aici pecetea, garanția marii istorii. Columna lui Traian se unește într-un fel de tunel fără de sfîrșit cu altă rotire de forme arhitectonice pe care Dalí o așează în atenția lumii, rotirea asprului, masivului trunchi cilindric de la Adamclissi. Și, dincolo de continuitatea geometrică, o continuitate mai tainic irepresibilă, care e elementară ca pulsația însăși a sîngelui; care cufundă opțiunile lui Dalí, și interesul său pentru România, pînă în straturile ireductibile ale existenței; implicîndu-l într-un fel exaltant, implicîndu-l în aspirația ambițioasă de a depăși „reușita anecdotică", pentru „a clasiciza experiența vieții sale, dotînd-o cu o formă, cu o cosmogonie, cu o sinteză și o arhitectură eterne". Sinteză și arhitectură la care consimte toată istoria Spaniei, de la Traian, — convocată aici, la gurile Dunării, într-un gest suprem, de neașteptată și radioasă logodnă.

1977.

Scanned with OKEN Scanner

REGELE CELOR DOUĂ SICILII



Mantia de încoronare a Împăratului Frederic al II-lea, Atelierul Regal din Palermo (1133–1134), Kunsthistorisches Museum, Viena.

La Hofburg, în miezul fulgescent al gemelor pe care le îngrămădește muzeul-tezaur, somptuoasa *Schatzkammer* — cu piese legendare precum „paloșul lui Carol cel Mare" sau „Sfînta Lance", aducătoare de victorii, și cu atîtea simbolice insigne venerabile, sceptru, cruci în smalțuri și aur, glob împărătesc țintat cu un safir și înfășurat ca într-o rețea, de perle —, cine s-ar aștepta să întîlnească, straniu prezentă, Sicilia? Inextricabil prezentă — pe cît de exotică — și straniu legitimă totuși, în acel cuib al slavei imperiale. E amestecată în licărul fatidic al bijuteriilor care nu numai împodobeau Imperiul, dar îl garantau, — căci multă vreme posesiunea lor cîntărea greu la alegerea suveranilor. E instalată în instrumentarul marilor ceremonii de încoronare, din atelierele palermitane vine tunica — dalmatica — pusă pe trupul Împăratului, ca și stiharul, acolo au fost produse mănușile și încălțările, cordonul și spada de ceremonie. Poartă inscripții arabe, pe cea mai triumfal inventivă — mantia însăși a încoronării, cu lei superb stilizați, din șiruri de perle, care doboară cămile — ate-

Scanned with OKEN Scanner

lierul regesc, în anul 528 al Hegirei — deci sub Normanzii anului 1133 —, își așternuse demn urările, răsucind parcă o civilă și fastuoasă amenitate: „atelierul regal, lăcaș al fericirii și slavei, al înlesnirii și perfecțiunii, al meritului și distincției. Fie ca regele să se bucure totdeauna de o bună primire, de o desăvîrșită prosperitate, de o mare dărnicie, de o glorie strălucită, de renume, de un lux magnific, fie ca dorințele lui să fie împlinite. Să-și poată duce zilele și nopțile în bucurie fără de sfîrșit ori schimbare." Odată cu giuvaerurile, au trecut către Imperiu și urările, chiar dacă regele cel mai ilustru al Siciliei, totdeodată Împărat, Frederic II de Hohenstauffen, n-a purtat cu el norocul pe care i-l menea mantia purpurie. Iar peste aproape șapte veacuri, ultimul Împărat, cu zadarnica lui bunăvoință, pare a trăi nemăsurat de mult, tocmai spre a avea timp să anuleze pînă la urmă, definitiv, o asemenea străveche, prielnică urare.

Ai lui sînt călărețiii regimentului de ulani sicilieni, despre care vorbește romanul, — ai lui Franz-Joseph. Însă *Regele celor două Sicilii* — curioasa denumire a unității militare — nu-l omagiază pe Împăratul de veac timpuriu, deja în conflict cu Evul Mediu, care a fost Frederic II. Nu atît de departe își căutau regimentele habsburgice patronii de onoare. Cel invocat aici e Ferdinand al II-lea, de mai tristă amintire, — Bourbonul zis și Regele Bombă. O litografie a lui Daumier îl arată privind cu luneta, din balconul palatului său de la Napoli, înspre întinderea străzilor veghiate de spînzurători, măturate de gloanțe: „Ordinea domnește în statele mele!" E ordinea pîndei polițienești, tresărind și în audiențele, oricît de plebeian cordiale, pe care i le acordă, la Caserta, prințului Salina. Pentru că monarhul, cu chipul jovial și „pantalonii în armonică",

Scanned with OKEN Scanner

încrucișează melancoliile crepusculare din *Gattopardo;* ca și urmașul său, Francisc al II-lea, — care, pentru Lampedusa, e „un seminarist îmbrăcat în general": perdant în plin la jocul istoriei, gonit de Garibaldi, după un an de domnie.

Acel moment, 1859—1860, apare ca o răscruce nu doar din perspectivă siciliană; îl regăsim ca un turnant cu larg ecou și în cîteva romane ale Europei Centrale. La Solferino e începutul spiței lor, pentru baronii Trotta, de care se ocupă *Marșul lui Radetzky,* — un gest eroic, în încleștarea ce i-a alungat pe Austrieci din Lombardia. „Eroul de la Solferino" salvează viața junelui Împărat, Franz Joseph, — fundînd, pentru trei generații, o arhitectură de iluzie și de anacronic devotament. Stîngaci și steril, ultimul Trotta, dacă nu are cum îl scăpa efectiv de la moarte, îl va salva măcar în efigie pe Împărat, smulgîndu-i afectuos portretul — figura lui bătrînească, proverbial bonomă — cînd îl află expus pînă și într-un bordel. Dar e figura căreia un neam întreg i se conformează tainic, al doilea Trotta, prefectul, cu mult mai tînăr, nu-i va putea totuși supraviețui nici trei zile, el care — toți recunosc — îi seamănă și fizic suveranului; ca și cum devotamentul ar opera eficient pînă în intimitatea fizionomiei. Interferîndu-se, pînă la un punct, cu *Marșul lui Radetzky,* al lui Joseph Roth, deși într-o scriitură mai liberă, mult mai abruptă, de un relativism exploziv, cartea lui Andrzej Kuśniewicz preia — ca un omagiu adus precursorului său, dar și realității însăși din Imperiu — aspecte ale acestui mimetism spontan: în generația părinților, și avocatul R., tatăl eroului, se asemuia în tinerețe cu Franz Joseph; iar mai apoi, vechea similitudine se menține „cînd avocatul surîde cu un aer perplex și încurcat". Băiatul său, Emil, a fost conceput — ca

Scanned with OKEN Scanner

pentru încă o pecetluire a sorții — în ziua aniversară a Împăratului, la 18 august.

Cît despre Solferino, vestita bătălie nu-i aici numai un *memento* care obligă, decizînd inepuizabil soarta unei familii, cerîndu-i necurmat zel și ținută. Emil R., răsfoind cartea de aur a Regimentului său, chesaro-crăiesc, poate căuta aceeași legendă: bunicul său — tot din Regimentul 12, de ulani sicilieni, — pierise ca un viteaz la Solferino. Însă evocarea luptei din 1859, pentru el, nu încape în icoane moralizatoare. Dacă foiletează, detașat, acuarele ori gravuri de album — „Luna răsărind pe cîmpul bătăliei de la Solferino" —, e pentru a transpune convenția lor în trîmbele unei aprige descripții, saturată de precizie și totodată vizionară. Care, mai ales, se lasă astfel întretăiată de alte planuri — ale rememorării și ale prezentului —, direct și brusc, fără liant, încît devine un galop fatidic de imagini. Cerul e „greu de stele", „frigul, care are mirosul nopții, se apropie de lacul Garda", peste cîmpul argintiu al bătăliei, în liniștea sepulcrală, săgetează negru, pentru o clipă, chiparoșii; un clopot solitar a rămas atîrnat în spațiu, planînd în vid — „sau mai degrabă carapacea lui bombată și mată, jumătatea unui fruct de bronz". Lugubru în priveliștea vastă, prin care trece cu fantasticul unei balade, un călăreț mereu singur: s-ar spune că măsoară, înaintînd, un timp fără de timp . . .

Sau un timp unde înfrîngerea de demult e premoniție pentru o catastrofă care va veni; călărețul solitar, din reveria acestui tînăr febril, se pregătea demult să devină Cavaler de Apocalipsă, — altfel nesățios, la scară mondială. Spirite agere îl profetizează, un Karl Kraus îl ghicea, un deceniu înainte de marea conflagrație, sub

Scanned with OKEN Scanner

trăsături ca ale Kaiserului Wilhelm al II-lea: „Trece cu toată iuțeala pe drumuri. Mustața lui se arată de la miazănoapte la miazăzi și de la miazăzi la miazănoapte. Și acest cavaler a primit puterea să răpească pămîntului pacea și să-i împingă pe toți să se ucidă unii pe alții." Cînd vom fi atins astfel, ineluctabil, *Ultimele zile ale umanității* — cum același Karl Kraus și-a intitulat tragedia, opera lui cea mai ambițioasă —, se va ivi poate, ca și acolo, vocea Domnului, ca să rostească, în final: „Nu asta am voit!" Adică exact vorbele pe care celălalt, fără de voie Cavaler al Apocalipsei, blajinul Franz Joseph, le pronunțase la începutul războiului.

„Nu-l vom blăstăma pe « bătrîn », — avea să scrie despre el, în plin război, Nicolae Iorga, cu o mișcare de magnifică și generoasă cuviință, în fața sfîrșitului care-l ajunsese pe Împărat: «acela care părea că nu poate muri fiindcă nu s-a împlinit încă numărul nenorocirilor, al plăgilor ce trebuiau să cadă asupra capului său». „El ștergea sîngele ce-i țîșnise pe haine și se ruga de o îndurare care nu i-a fost îngăduită niciodată." Era în toamna lui 1916, ofensiva austro-ungară ne cotropise țara, profanînd mormintele de la Curtea de Argeș. Dar „nu vom dori ca mormîntul lui să aibă aceeași soartă" — declara, cu o nobilă stăpînire de sine, vocea îndurerată a istoricului. „Ne vom opri tăcuți înaintea acestui sicriu pe care-l apără uriașa fantasmă a Fatalității."

Fantasmatic prezentă, fatalitatea învăluie, ca o ambiguă neputință, și sufletul eroilor din *Regele celor Două Sicilii*. Ciudatul patronaj ce le fusese hărăzit, — Ferdinand II și Francisc II, regele irevocabil alungat căruia i se contemplă încă portretul, după decenii, la

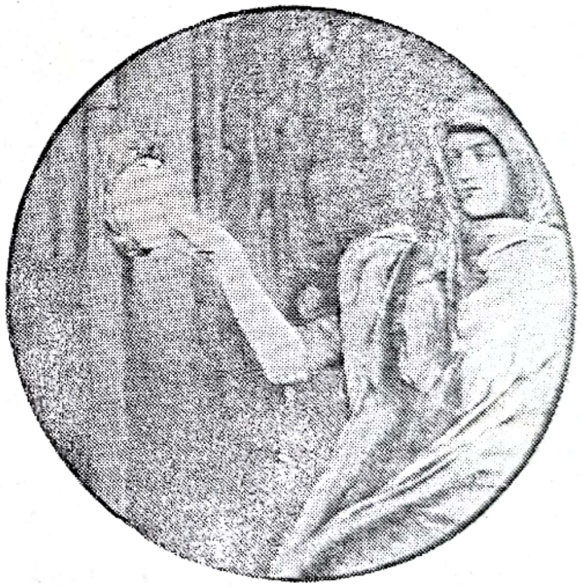
Scanned with OKEN Scanner

popota ofițerilor —, nu-i oare, pentru ei de asemeni, o sumbră prevestire, se întreabă Emil R.? „Acest dublu nume al regatului demult dispărut conține germenele și presentimentul sentinței lui de moarte; monarhia noastră are, în ea, un nume dublu, austro-ungară, ca și dinastia împărătească Habsburg-Lorena." Și în ce îl privește, dublul îi saturează ființa, ca un venin euforic. Acută, sensibilitatea lui poartă în adînc o damnare, atracția incestuoasă pe care și-o revelează sieși, impardonabilă și totuși dureros izvoditoare de imaginar și frumusețe; pe care o combate și în care se cufundă tainic, — durere și armonie totodată.

Sfîșierea lui afectivă pornise demult, de la diabolismul voios al schimelor cu care-l provoacă sora lui mai vîrstnică, Lisbeth, turbulentă și voluntară, de la petrecerile de copii — el, blond, cu ochi de myosotis, deghizat în zînă, ea în vrăjitoare, nerezistînd ispitei de a-l înțepa cu un ac, odată perdeaua trasă, la reprezentările de „tablouri vivante". Victimă fericită atunci, ca și mai tîrziu, mic sfînt Sebastian oferindu-se irezistibil săgeților, el se imolează în sacrilegiul unei pasiuni care-l consumă cu atît mai viu, cu cît mai pudic încearcă s-o reprime. Pudic — este cuvîntul pentru această simțire exacerbată, a cărei ardoare, epuizantă și stîngace, nu-i reductibilă la un *parti pris* de exhibări decadente. Vibrează, desigur, în ea, chiar dacă o atinge în treacăt, sufletul crepuscular și muzical al epocii, visul unui *Altundeva*, care să înfășure indicibil prezentul, ca o aura consolatoare. Astfel, sufletul adolescent își scaldă salturile în timp printre talazuri de percepții muzicale, — ca într-un ghioc amintirile reverberează în obscuritatea unei loje de Operă. Îi năzăresc, vin înspre el, săgetări revolute, „o urmă, ca un lung coridor care se umple îndată de muzică, se impregnează de violină, apoi de violă, și e deja un alt an, o altă zi, o altă dată, și balustrada rămîne suspendată în vidul străbătut de o lumină

Scanned with OKEN Scanner

ce pare sub-marină. Radiografie a ceva ce nu există, ce n-are o culoare definită în gama spectrului. Nu mă voi risca să o numesc, dar o poți exprima printr-un sunet. Mirosul selenar al prafului acumulat în velurul fotoliilor și al garniturilor, în adînciturile și pliurile ornamentelor aurii, *fin de siècle*, în cariatidele susținînd frontonul lojei, lumină ireală dar existînd realmente, pot să jur, mișcată fără încetare de valurile muzicii care afluează"; care își inventă necontenit forme spațiale, îndesîndu-se, năpădind orizontul minții, „în turme de analogii". Cuvintele din urmă, mai ales, ar părea să inducă o ambianță wagnerian-simbolistă. Altă dată, ceea ce face irupție explicit în abisul imaginilor, și le încheagă aburul livid, e *Cîntecul lui Solveig*, din *Peer Gynt*, — plîngerea ei se amestecă disonant în nocturna cîmpului de bătălie de la Solferino.



pp. 272, 273
Fernand KHNOPFF,
Alb, negru și aur (1901);
Secret-reflex (1902).

De la iubitoarea Solveig, de la refrenul ei care mîngîie matern și răscumpără — „Ascunde-te în sufletul meu . . ." —, sînt, se înțelege, depărtări de netrecut pînă la această iritantă Lisbeth, plină de perfide ghidușii, ironică, de o insolență care e cruzime. Dacă în ochii lui

Scanned with OKEN Scanner

Emil, la vîrsta copilăriei, ea se înfățișa irespectuos demoniacă, nepăsător atrasă de plăcerea anatemei, timpul așează între ei un enigmatic de vorbe nespuse, de mărturisiri abolite. Lisbeth se proiectează astfel ca într-o simbolistă imagine a *Tăcerii*. Îți răsare în memorie, fără să vrei, desenul cu acest titlu al lui Fernand Khnopff, belgianul care a înrîurit Austria, pe Klimt, — reactualizat de curînd cu prilejul unei retrospective pariziene; unde se vedea inspirația sa rotindu-se în jurul unui model familiar, care era soră-sa, Marguerite, — metodic, repetitiv fotografiată și transpusă insolit pînă și în chipul unui sfinx cu blană de ghepard și mină de seducție. Cap voluntar, lungi mănuși, atribut nelipsit, pe mîinile care se înalță spre buze în semn de tăcere, sau înaintează insidios distante, — o atare prezență și-a rarefiat gestica, după o partitură lentă, parcă spre a oficia într-un rol care invocă uitarea și visele. *Secret-reflex*, din 1902, — adus la marea expoziție *Simbolismul în Europa* — o făcea să atingă, precum un dublu narcisiac, o mască de ivoriu suav impenetrabilă, țintuită pe o coloană. Iar alt desen, din 1901, o așeza, voalată, nu fără o afectare de mister, îndărătul unui alb simulacru, — Hypnos, cu aripă și obraz de efeb, ca un fluture trist, pogorît pe un soclu.

Dar, mitologic, el, care dăruie uitarea somnului și visele, Hypnos, e geamănul lui Thanatos, al geniului morții. Înspre aripa acestuia se va simți tîrît copilandrul înfățișat de Kuśniewicz, — ea îi descarcă în suflet fiorul nesăbuit din acea excursie în Alpi: mereu la pînda lui Lisbeth, de lîngă el, aplecată peste parapetul lunecos al unei înalte cascade; ca un fulger, gîndul de a se arunca împreună, în magma clocotitoare; brusc întrerupt, zădărnicit, înaintea oricărui gest, de sosirea cuiva, bîntuindu-l apoi, ore întregi, febril, — saltul prin care

Scanned with OKEN Scanner

ar fi devenit, în moarte, pereche... Romantism al immaturității? Emil R. și-l sublimează, atunci, în compuneri poetice, conjură furtuna încredințîndu-se verbului, paginilor confesive. De-a lungul anilor, adună în ele zbaterea unei minți, asaltul lecturilor, risipa schițelor de elaborări, de poeme; dar și straniul damnării,

Odilon REDON,
Capul lui Orfeu plutind pe ape
(1881)

funesta ei revelație. Pentru ca mai tîrziu, s-ar putea spune — cînd timpul n-a mai încăput în alte măsuri decît ale inexorabilului —, tînărul poet, în drum spre

Scanned with OKEN Scanner

front, să se golească de trecut și de sine, să-și azvîrle, din goana trenului, caietul verde al confesiunilor; care plutește printre trestii, ilizibil, pe apele crescute ale Dunării.

Neobservat, în vacarmul metalic al unui mare pod, un om se lasă, atunci, el însuși să alunece din tren . . .

S-a rostogolit pînă jos, de-a lungul stîlpilor imenși? „Eu nu sînt martor" — va răspunde scriitorul. „Nu e nimeni pe acest fluviu; există numai podul și fluviul. Emil a căzut într-adevăr? Nu știu", — se apără el de certitudini. „E ca un vis al arșiței, un miraj. Poate nici asta nu e sigur: a sărit oare cu adevărat?" Sînt fraze dintr-un interview pentru *La Quinzaine*, apărut în 1978, la data cînd *Regele celor Două Sicilii* era lansat în traducere franceză. Ca Giorgio Bassani explicîndu-mi cîndva, în legătură cu *Giardino dei Finzi-Contini*, că *n-a vrut să știe* mai mult despre conduita cutărui personaj, i-a plăcut scriitorului polonez să-și menajeze asemenea insule de melancolică incertitudine în narațiune. Printr-o paradoxală interdicție, n-a vrut să meargă *dincolo de ceea ce se vede?* Oricum, în acest punct al interview-ului, romancierul se justifică printr-o curioasă profesiune de „behavourism, ca metodă de abordare a personajului". Curioasă, la un autor care, pentru a-și sezisa eroul, îl împinge — cu ce fertilă știință! — să plonjeze în retrospecții, în fluxul lor interiorizat. Emil R. se alcătuiește din asemenea lăuntrice recursuri, cu mult mai mult decît din netede notații comportamentiste. Dar ideea că acest suflet în derivă, despletit în exasperate meandre, trebuie să aibă totuși autonomia lui inatacabilă — și marginea lui de taină — definește mai degrabă un *realism poetic* decît o proză *obiectivă*, de reprezentare prin gest, prin acțiune, prin ceea ce știm despre eroi, *din afară*.

Scanned with OKEN Scanner

Kuśniewicz e prea cultivat, dealtminteri, ca să transforme o metodă literară — și convenția determinată care îi este inerentă —, într-un exclusivism intratabil, cu proscripții semețe și pretenții de program absolut. Ține să-și păstreze libertatea, aceea de a varia, de la fantasmagoria voită — a *Drumului spre Corinth* —, de la oniricul unei mari părți din *Eroica*, pînă la directitatea anti-lirică, opțional jurnalistică, din romanul despre Germania, *Cel de al Treilea Reich*. Literat cu o mlădioasă deschidere, spre medii diverse, spre o geografie compozită și opulentă, din Franța Rezistenței în Pomerania napoleoniană, din Ucraina împărătesei Caterina pînă la Adriatica, de la Sarajevo pînă în pusta maghiară, în norii de praf ai unei așezări dinspre frontieră — unde au eșuat, cu garnizoana lor, ulanii noștri sicilieni —, Kuśniewicz își susține deplasarea în spații și în timp, printr-o variabilitate oportună a înseși instrumentelor lui literare. „Vedeți — li se adresează el interlocutorilor, în acest interview —, nu-mi place să uzez de aceleași metode: pentru fiecare carte, folosesc o nouă metodă." Nu din orgoliu, ci tocmai dintr-o nevoie de disciplină — a adaptării la obiect —, el vorbește precum bătrînul Ingres, care-și uimise astfel un admirator: „Domnule, am mai multe peneluri!"

A nu se încredința fără cauțiune interiorității personajului, poate însemna pînă la urmă, pentru Kuśniewicz, a-și refuza agil un anume previzibil: acela care se produce cînd analiza se mulează prea cursiv, și prea confortabil, pe valul unei continuități psihologice. De aici, ca un exercițiu nu lipsit de asprime, originalele contrapunctări, care apără pagina de pasivitate; de aici, schimbările de teatru ale acțiunii, de timp ca și de loc, care dau naștere unor înaintări alternante, cîteodată brusc, neanunțat, la simpla cadență a paragrafelor: acționînd în

Scanned with OKEN Scanner

însăși structura de detaliu, luptînd, de acolo, împotriva relaxării complezente. La un subiect care ar fi putut favoriza această ușoară abandonare în fluxul psihologic, romancierul își impune o veghie care nu-i răceală trufașă, ci distanță a libertății intelectuale. Cum să nu invoci, între precedentele lui ilustre, opera fundamentală a lui Robert Musil, *Omul fără însușiri*, ce trebuia dealtminteri, inițial, să se cheme *Sora geamănă?* Romanul cu o dimensiune inerent „eseistică", de mare încărcătură intelectuală, al cărui program — o spune Musil însuși, într-un interview — comporta „atitudinea de bază ironică"; dar astfel încît „ironia să nu fie un gest de superioritate, ci o formă a luptei". În felul lui — pe căi multiple —, unei materii delicvescente Kuśniewicz îi opune agerimea vitală a intelectului.

Ironismul poate fi tragic, al lui Musil bunăoară, — cînd disproporția este imensă, între *suma* de viață reală și de sufletească disponibilitate, pe care o adună un roman ca al său, și sterila agitație festivă, de el înfățișată, a oficialității din două Imperii: care, în ajun de război, ațintește, pentru 1918, ocazia de a marca grandilocvent 70 de ani de domnie ai lui Franz Joseph și 35 ai lui Wilhelm al II-lea. Bineînțeles, mobilizarea generală suspendă brutal totul, ca o falie căscată brusc în existența continentului.

Andrzej Kuśniewicz începe chiar cu atentatul de la Sarajevo, — care i-a ucis Împăratului încă o dată speranța și a sfărîmat pacea lumii. Dar pentru cugete ca Emil R., la Sarajevo n-a murit doar moștenitorul tronului chesaro-crăiesc, ci a expirat, cu iluziile lui, însuși veacul al XIX-lea. Tineri ofițeri de rezervă, eroul și prietenul său, care scrie și el versuri, își îmbarcă soldații spre front, la capătul unei zile toride, evocată de autor cu un soi de fantastic, — al preciziei și al ireversibi-

Scanned with OKEN Scanner

lului. Sub un salcîm care crește aproape de linii, sub clipirea misterioasă a semafoarelor, — „Simți răsuflarea asta de moarte?" „Noi, în picioare, în gara orășelului ăsta din Banat, sîntem martorii acestui sfîrșit, al veacului XIX." Pe un peron obscur, „ținem în mînă lumînări invizibile". Este Emil, care perorează astfel, cu o exaltare neoprită: ai spune, un actor care se descoperă tardiv și zadarnic, în scena unui epilog grandios.

Pentru că nu există, la Kuśniewicz, vreo incompatibilitate profundă între istoria „*mică*", a insignifianței anonime, și *marea* istorie a analelor prezumptioase. Sfîșierea individuală devine astfel un cifru simbolic, semnul unui destin mai vast. Solferino — aceste silabe pot însemna înfrîngere și exterminare, soarta unei bătălii unde au pierit 40.000 de oameni; dar *Solferino* e și numele unei culori, un sumbru violet, ca impregnat de sînge, la modă în anii de după 1900: „culoarea funestă, veninoasă", a întîii rochii care o arată pe Lisbeth femeie. Adusă astfel, în planul subiectiv, al experiențelor nemijlocit traumatizante, istoria se prăbușește, asupra victimelor ei, cu o povară îndoită. În trenul care străbate o cîmpie disperat stăpînită de soare, ducîndu-i spre nicăieri pe atîția, Emil își încheie imprecațiile, repetînd patetic „Solferino !"

Arc peste ani, — cu ultima zi a războiului, în noiembrie 1918, culminează celălalt roman, înrudit, al lui Kuśniewicz, *Lecția de limbă moartă*. Gust pentru simetrie, în violența cea mai îndărătnică, unde se tălăzuiesc, cu o amploare fără precedent dezlănțuite, zgomotul și noaptea istoriei? Mai degrabă, veghia trează a spiritului induce o relativitate metodică, în absurdul furios care tinde să cuprindă, iremediabil, întreg realul. Nu-i ostentativă minimalizare, acel joc de concordanțe temporale, ce poate asocia, incongruu, prăbușirea Arhiducelui

Scanned with OKEN Scanner

la Sarajevo și uciderea unei mizere țigăncușe într-o rovină de la Fehértemplom. Dar privite de la un anume punct înalt, toate se echivalează, „evenimentul istorico-mondial" și stingerea unei vieți neștiute.

Nu sînt de exclus, la Kuśniewicz, — cu toată concreteţea mai barocă a materiei — unele analogii borgesiene. Pot fi citite sub un asemenea semn, rețeaua lui de coincidențe temporale, de „exact la ora aceea", experimentînd, în disparat, — cum spune — „insignifianța relativă a tuturor acestor fapte paralele". Și, corolar, tentația interșanjabilului, pe care ele i-o inculcă scriitorului, tentația de a urca îndărăt, din nou, pe firul timpului, altfel, prin permutări, prin refaceri substitutive. Altfel, — variind relativizant zicerea lumii, și totuși conducînd la același sfîrșit: pentru că „trecutul e ireversibil" — nu uită niciodată Kusniewicz —, oricît i-ai relua altcum, de la început, povestea.

E conștiința ce frînează melancolic iluzia, — aceea potrivit căreia lucruri oricît de distante ar putea deveni subit solidare. Căci acel punct înalt despre care vorbeam, — în ciuda aparenței detașate, imposibile chiar, a lui Kuśniewicz — nu se află în Sirius; ci e o supremă convergență de perspective umaniste. Cînd revelează paradoxala simultaneitate a unor întîmplări fără de legătură, scriitorul introduce în ele, — în cursul însuși al lucrurilor — o ordine compensatoare. Relativismul lui virulent are și un înțeles etic.

Cînd l-am cunoscut pe acest mare senior al literelor poloneze, am ghicit îndată omul de carieră diplomatică plin de o rezervă afabilă, prevenitor și cumpănit, demn fără rigiditate dar și fără jactanță. Eram la Waclaw Sadkowski, redactorul șef al revistei *Literatura na Świece*, care ne invitase pentru a ne întîlni, căutam să-mi confirm impresiile tulburătoare legate de scrisul

Scanned with OKEN Scanner

său. Vorbea despre sine, despre aceste cărți care mă interesau vizibil, cu o detașare elegantă, aproape impersonală. Situarea acțiunii aproape de România, de Timișoara? Trecuse pe la noi, înainte de război, în drumurile lui de diplomat, a venit și după 1944. Dar cunoaște țările Europei răsăritene și din unghiul unei contiguități care l-a marcat precoce; dintr-o experiență timpurie, de cetățean al Imperiului, — căci se născuse în Galiția austriacă. Respiră, în el, un europeism de înaltă cultură, consolidat de călătorii și lecturi admirabile. Dar cunoașterea din lăuntru a realităților pe care le înfățișează în acest roman, intuiția lui perfect aderentă la atmosfera ultimilor ani de Imperiu, le împărtășește — crede el — cu alți colegi de generație. Vorbește despre dînșii cu afecțiune lucidă, — unul, voiajînd nu demult la porțile Belgradului, la confluența unor mari ape care erau cîndva graniță cu Serbia, a exclamat, enorm și tenace: „Pînă aici sîntem noi!" („Acolo se termină monarhia, acolo se sfîrșește totul" — articulă, încă mai tranșant, despre același capăt de orizont, o voce anonimă din roman.) Oricît ar fi adîncit — și asimilat — această lume abolită, Kuśniewicz, cu spiritul lui de vastă comprehensiune, e primul care se amuză de asemenea fixațiuni anacronice. Cît despre imperiul său, fragil și ireductibil, al scriitorului, el poate merge mult mai departe, — dincolo de granițe precare, pentru că ilegitime. Stă în puterea talentului să împingă imprevizibil hotarele cunoașterii, — aceasta e vitalitatea himerei.

1979

Scanned with OKEN Scanner

SPANIA
DINCOLO DE SPANIA

Pămînt al poeziei, demult, sub semn maur ca și în ev creștin, Spania a zămislit versuri cu atîta generoasă îmbelșugare, încît istoria, la fiece pas, pare să răsune acolo de acest prea-plin, dincolo de marginile previzibilului; revărsîndu-l uimitor, cu inuzuală frenezie, — ca strofele scrise în Alhambra pretutindeni, rotite în decorul firidelor și în licărul de havuzuri, pe cupa de piatră a fîntînilor. În fața unei asemenea luxurianțe, un calif andaluz, de veac XII, sevillanul Yakub al-Mansur, se văzu obligat a porunci, la o serbare, să nu se recite, din fiece poezie, decît doar primele două sau trei stihuri: numărul poemelor care se așteptau rostite depășea vertiginos măsurile comune. Un secol mai înainte, ilustrul Mutámid, regele Sevillei, magnific dăruit poeziei, îl aduse la sine pe africanul Yusuf — aprig comandant berber care abia înțelegea araba — și îl făcu să asculte cîntările poeților. I-a înțeles? — îl întrebă regele-poet. „Nu i-am înțeles; dar știu că cer pîine", — răspunse el, cu o încredințare marțială. Ceea ce nu știa, însă, personajul este că pîinea pe care o

Scanned with OKEN Scanner

atinge poezia se transubstanțiază glorios, înveșnicindu-i cîteodată și pe cei care altminteri n-ar fi meritat-o. Ca de o metaforă îmi amintesc, plină de un fast tăcut și tenace, de un tablou, la Prado; o sfîntă de Zurbarán înaintează sever, în mătăsuri grele, este Casilda, fata unui rege maur; care, purtînd bucăți de pîine captivilor creștini ai tatălui său, le află, dintr-odată, suav și infailibil, preschimbate în roze.

Nu înseamnă, se înțelege, exotism capricios, să evoci aceste bogății, din îndepărtate straturi ale memoriei istorice. Și nu e propriu-zis exotică, nici cea mai încărcată de aluviuni orientale, cea mai complex promiscuă dintre culturile artistice ivite pe pămînt iberic. „Oh ! departe de mine perla de China; mie îmi ajunge rubinul Spaniei", proclamă, în veac arab, Ben Hazm, — poet al Andaluziei, pe care nu va ezita să-l prefațeze, peste nouă sute de ani, Ortega y Gasset. Ingenioasele îndrăzneli de notație asumate atunci, în lirica andaluză, apar premonitorii, citite la lumina lui Góngora, a unui travaliu poetic de o densă și abruptă splendoare; acest incredibil don Luis de Góngora, revoluționarul concentrării imagistice, care e așa de profund spaniol, în sublimul său artificiu, încît să poată deștepta, în secolul nostru, un nou elan fervent, de recuperare; încît să ralieze, în jurul numelui său, unanimitatea unor poeți „inspirați, liberi și riguroși" — cum îi designează Jorge Guillén, vorbind despre celebra lor generație, '27. Și pentru că pomeneam, mai sus, despre eucharistia laică, inerentă poeticului, iată-l pe Lorca, talentul cel mai atașant al acestei generații, pecetluind tocmai astfel o frumoasă analiză, consacrată imaginii la Góngora; o analiză care exaltă căutarea lui de materii rare, intensitatea lui neprihănit diamantină. Scrie poetul din Granada, omagiindu-și precursorul îndărătnic, pe Cordobezul dificil care a

Scanned with OKEN Scanner

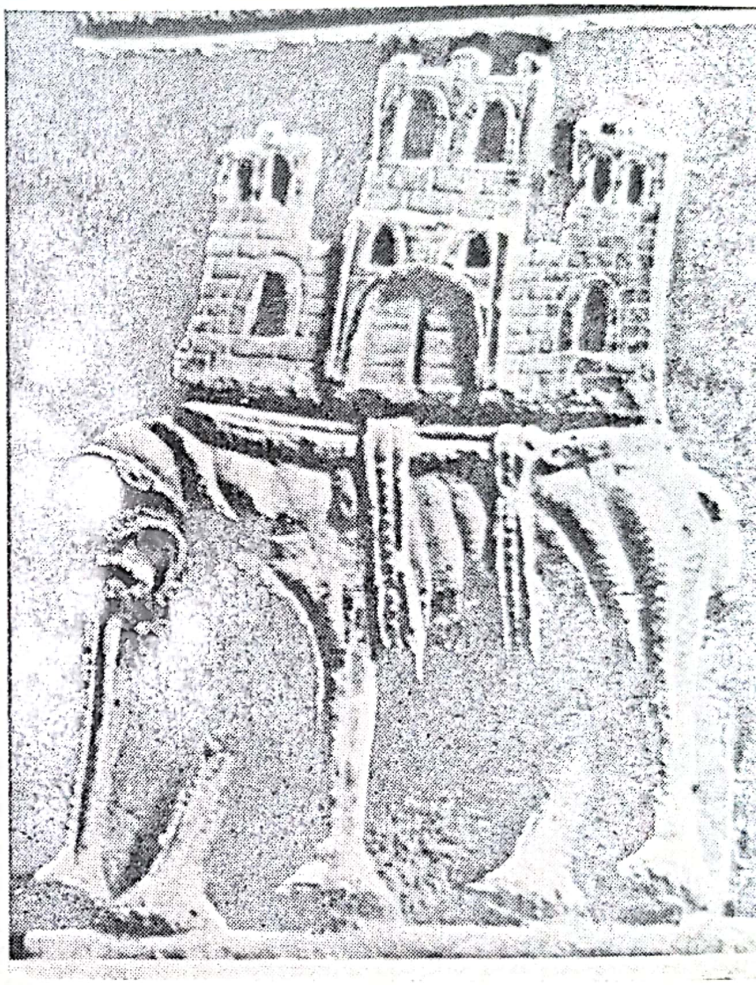
frămîntat pînă la scandal puterile de cristalizare metaforică ale limbii: „În timp ce toți ceilalți cer pîinea cea de toate zilele, el singur cere nestemata cea de toate zilele."

A prelua cu această acuitate vlaga creatoare a unei opere de demult nu e un lux erudit, un gest reductibil la vreo habitudine profesorală. Nu toți poeții acestei generații au fost mari universitari — Lorca în orice caz nu, ca și Alberti —, însă au știut să asimileze lecțiile cele mai variate, de plenitudine expresivă. Mai mult ca în alte spații de cultură, în Spania, dealtminteri, ontogeneza artistică poate nu repeta, ci străbate, febril, elementar și rafinat laolaltă, o întreagă vastă filogeneză. În acest sens spune, într-un vestit eseu, Madariaga, „fiecare artist spaniol începe la început": pentru că aici excelența marii arte — pretinde gînditorul — nu e, ca în Franța, de ordinul unei suprafețe bine șlefuite, nu seamănă cu bunul definitiv dobîndit, la cutare etapă, de către corpul social; ci, mai degrabă, accidentat deschisă, natura ei este aceea a unei secțiuni, care păstrează, lizibile, stratele ce o compun: de la suprafața polisată pînă la răsucirea cea mai adîncă și obscură.

Să urmezi, de aici pornind, paradoxul pe care-l dezvoltă și Madariaga, cu privire la instrumentul de expresie al castilianei? Într-atît copioasă și flexibilă, biciuitor energică, — susține el — încît îți dă temei să afirmi că „limba Spaniei e superioară literaturii ei". Remarca, făcută întîi de un englez, Georges Borrow, în secolul XIX, se corelează, desigur, cu alte observații, — Guillén îl cita pe esteticianul Wladimir Weidlé, cînd constata că, în Spania, limba de fiecare zi e mult mai puțin depoetizată decît franceza sau engleza. Mai rebel spontană, mai vulcanic individualizată, în raport cu regulile — cu *socialitatea*, bunăoară, foarte acuzată a francezei —, spaniola presupune, în speculațiile lui Madariaga, o energie de volume pline, sub un înveliș

Scanned with OKEN Scanner

verbal fără de pliuri: energia unor obiecte, de o massă și volumetrie definită, brusc și provocator aruncate



Elefant ducînd un burg în spinare, relief de pe portalul bisericii din Agramunt, SPANIA (secolul XII)

în elocuțiune. „Ca și cum vorbele, în loc să se lase, ca pe englezește, să cadă din gură, sau să fie de ea grijuliu desenate, ca în franceză, ar izbucni asemenea unor proiectile": după un model, așadar, de pasionalitate intrinsecă, de energie vital și gratuit cheltuindu-se, în orice elocuție cît de sobră.

Cînd își formula, cu eleganță deductivă, asemenea demonstrații privind psihologia comparată, cînd discri-

Scanned with OKEN Scanner

mina tipologic între *Ingleses, franceses y españoles*, Salvador de Madariaga trecuse prin instructive confruntări europene, care-l purtaseră din Spania la Paris și la Oxford, pentru a deveni — încă mai edificator —, în Liga Națiunilor, directorul Dezarmării. Garanție și sediu privilegiat pentru exercițiul unei anume obiectivități contemplative, acea Genevă nu știa, însă, destul să se apere de abstracțiile inoperante. Mă gîndesc la asta, cînd vorbim despre Madariaga, interlocutorul meu l-a cunoscut și, printr-o întorsătură semnificativă a carierei sale, deține el însuși, de ani de zile, un mandat internațional — care se numește mediator UNESCO. Intră, de bună seamă, în misiunile pacifice ale poeziei, Luis López Álvarez își consideră activitățile cu un serios fără crispare. Nu comite zadarnice, naive confuzii de planuri, dar nici nu-și impune, ca poet, vreo prefăcută reticență. Cît despre exilul antifascist al magistrului pe care-l evocam, îmi povestește despre un meeting la Toulouse, în anii tîrzii, insidioși, ai lui Franco; nenumărați spanioli reuniți acolo îl salutau fratern pe bătrînul Madariaga, scandîndu-i ca într-o investitură de speranță și dîrzenie: „Tu, nu! Să nu te întorci!"

Ne aflăm la Paris, în cabinetul său din Sediul UNESCO, „mediatorul"-poet vorbește, cu o fervoare conținută, despre lucruri spaniole, care îi rămîn pentru totdeauna aproape; și despre un destin deloc sărac în evenimente, — care i-a angajat cugetul și așteptările, pînă la hotarul aventurii. Și dacă nu-l văd pe acest diplomat repudiind messianismul latent în spiritualitatea spaniolă (o zicală sună — *esperar el santo advenimiento*), nu mă pot împiedica nici să constat calma stăpînire și fluida egalitate a tonului, pe care Álvarez o pune în relatările sale. Invitați, altădată, ai unui distins editor parizian, Constantin Tacou, director al cunoscutelor *Cahiers de l'Herne*, îmi vine în minte, observîndu-l pe oaspetele spaniol, cît de relative sînt construcțiile

Scanned with OKEN Scanner

prea bine, prea simetric închegate, în materie de tipologie etnică. Nu-i surprind, iată, nici un accent care să încordeze imperios rostirea: acest castilian din Valladolid își domină, pînă și în sarcasm, impulsivitatea.

O dicțiune destinsă, fie și pentru zbaterile aspre, aveam să-i descopăr și în ultimul volum, *Tránsito:* lirism de ipostază investigativ și amar neliniștită, nu fără libertăți de scriitură, pulsînd de o continuitate elastică, modern subiectivă. Dar în altă ipostază, aceea de bard al unei ample mișcări istorice, al unei răscoale populare, cînd scrie *Los Comuneros*, verbul poetului ascultă de o lege alta, a plinătății memorabil sintetice, a discursului de o tăietură spontan epică și demnă:

Como aquí se habla a los reyes,
sin temor a la verdad.

(Cum aici li se vorbește regilor,
fără teamă de adevăr.)

E ceea ce, prefațînd acel volum, îi recunoaște un maestru de statura lui Vicente Aleixandre. Căci, într-o intraductibilă acoladă, marele contemporan îi califică astfel unealta: „vocablo muy cierto, muy pertinaz, muy asediante de exactitud". Cert, îndărătnic, se face cuvîntul, în poemul citat, pentru a rezista încercării epice la care e supus. Dar, mai ales, — superb elogiu — devine de o exactitate care împresură, care asediază.

Epica de o nerăbdătoare eficiență fusese a istoriei însăși: a Spaniei croindu-și irezistibil Reconquista și aventura descoperitoare de Americi. Mai mult decît o clătinată adulmecare de savori străvechi, gestul evocator avea de regăsit tensiunea acestui mers drept, — și cadența irepresibilului. Astfel procedînd, — se pronunță marele poet care-l precuvîntează — „Luis López

Scanned with OKEN Scanner

Álvarez a obținut ceea ce azi pare aproape imposibil: întinerirea unei epici". Fie și în zonele mai descriptive, oarecum de pauză emoțională, în *Los Comuneros*, recomandarea lui Aleixandre discerne o vorbire „care nu distrage, nu apasă, nu pare materie moartă; ci e materie grăbită să ajungă pînă la noi nuclee emotive, acelea încă așteptînd să se vestească". Nuclee care traduc tocmai „un nod de fierbere a spiritului", un punct unde poemul urcă singur pe buze, cu o frazare arhaic vie, de *romance*. Epoca se rostea dealtminteri spontan, ca într-un limbaj unind clasele cele mai diverse, în această dimensiune de poezie, dezinvolt-definitivă. Specia nu suferise încă vreun discredit social, care s-o relege doar la nivelul gustului popular, — cum avea să se întîmple apoi, formulele ei narative erau prezente în conștiințe, mereu la îndemînă, aproape în felul citatului homeric la Helenii vechi. Octosilabii de *romance*, aluzia la evenimentele păstrate în acest tezaur de memorie colectivă, nu intrau ca o paranteză erudită, ca o rezervă pasivă, în viața oamenilor de acțiune, ci le marcau nemijlocit actualitatea psihologică, — reacțiile lor decisiv autentice. Cronica lui Bernal Díaz, bunăoară, e probantă în această privință, — ea care ni-l arată pe Hernán Cortés, cînd se îndreaptă spre Mexic, jucîndu-și raporturile cu însoțitorii în buiestrul unor prompte citațiuni din *romances*, despre paladinii lui Carlomagnul:

Dénos Dios ventura en armas
Como al paladín Roldán.

(Domnul să ne dea în luptă noroc
precum viteazului Roland.)

Trist în fața pierderilor suferite, conquistadorul are de cules astfel, în indirecta ofrandă a citatelor, și o curioasă asigurare de duioșie din partea unui oștean șco-

Scanned with OKEN Scanner

lit; căci, îl consolează acela, „despre dumneavoastră nu se va spune:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma, como se ardia. . ."

(Se uită Nero de pe Tarpeya
la Roma, cum ardea. . .)

Compoziție alegorică,
frescă de la San Quirce de Pedret
(BARCELONA),
secolul XII, Muzeul din Salsona.

Luînd asupra sa nădejdi, bucurii și neliniști, baladescul tradiționalelor *romances* e asumat pînă la substituție în prezentul biografiilor. Sînt cazuri, acestea, reproduse de marele filolog Ramón Menéndez Pidal, într-un studiu sagace*, dar mai ales e aventura unui Alonso Zuezo,

* *Los romances de América*, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

licențiat navigînd în 1524 din Cuba spre Mexic, pentru a-l întîlni pe Cortés: „Naufragiază și petrece patru luni, pierdut în niște insule pustii, suferind foame, sete și chinuri teribile. El și tovarășii lui pierduseră noțiunea timpului, pînă într-acolo încît cîntară Patimile de Vinerea Sfîntă în Duminica Învierii. Fernández de Oviedo, care pe la 1548 scria despre aceste crunte suferințe, spune: « de mirare nu e că uitaseră socoteala timpului și în ce zi erau, ci cum de nu-și uitaseră propriile nume. » Însă nu-și uitau cîntecele știute, din speța *romance*", adaugă Menéndez Pidal, comentînd întîmplarea. Dovada? „La sfîrșit, îi culege o caravelă și îi lasă la Villa Rica, în Mexic; și cînd debarcau, cei care erau pe plajă, « fără să știe cine urcase în luntre, cînd licențiatul înainta spre țărm, îl întrebară de vești; iar el, încă fiind în apă, le răspunse ceea ce spune acel *romance* al regelui Ramiro:

Buenas las traemos, señor,
pues que venimos acá.

(Bune sunt toate, doamne,
de vreme ce ajunserăm aici.)

Și apoi, că-l cunoscură pe licențiat, începură toți să aibă multă plăcere de el și să-i arate mare veselie. »"

E ca un sfîrșit sfătos de poveste, relatarea de epocă pe care o inserează Menéndez Pidal. Însă dragostea, astfel trainică, pentru *romances* nu era trăsătura unui mediu naiv, fără deschidere spre rafinamentele marii culturi renascentiste. În Spania, de-a lungul veacurilor XV și XVI, cîntul de *romance* trăia în mediile populare ca și la curțile senioriale, anecdote istorice îl plasează nu numai pe buzele lui Cortés, dar și ale Isabelei Catolica ori chiar ale sumbrului Felipe II. Privilegiu al unei epoci culte, și totodată încă favorabilă cîntecului colectiv, *aedică* — o numește Menéndez Pidal, în sensul în care anonimatul nu înseamnă primitivism, ci creati-

Scanned with OKEN Scanner

vitate repercutînd pînă departe, narațiunea poetică propagîndu-se și lăsîndu-se modelată, din straturile umile pînă în acelea de ilustră educație. La reelaborarea și retopirea variantelor servesc atunci adesea, drept prodigios creuset, minți de mari literați și compozitori, de la Juan de Timoneda la Pérez de Hita și Lope de Vega, — nu uită să amintească Menéndez Pidal. Departe de vreun *rapsodism* de simplă reproducere a ceea ce era deja creat *(lo antes creado)*, aceste secole, XV—XVI, închipuie vremea unui paradox fertil: căci se vădește aptă a reuni modurile de invenție colectivă și apartenența la o înaltă cultură literară.

Dacă domnia lui Carol Quintul intră în această curbă cronologică, propice creativității spaniole, în imediat, ea debutează, totuși, sub auspicii anti-naționale; și i se răspunde în consecință. Pentru mentalitățile spaniole, ea apare abuzivă pînă la provocație, ignorînd cu insolență rosturile bine definite ale țării, și instituțiile iberice. Născut și crescut în Flandra — îi vezi și azi leagănul, la Muzeul din Bruxelles —, tînărul, care n-a învățat spaniolește, se precipită să fie proclamat, de acolo, rege al Spaniei, la 16 ani; astfel înfrîngînd cutuma, grăbit s-o îndepărteze de la tron pe maică-sa, face presiuni pe lîngă cardinalul Cisneros, regentul Castiliei, care fusese un mare ctitor al Spaniei unite, — pentru a-i asigura recunoașterea în țară; dar, cînd debarcă, nu binevoiește să-i acorde măcar o audiență bătrînului, ce moare fără să-l fi întîlnit. În locul lui, din numeroșii flamanzi cărora le împarte totul, îl înalță primat al Bisericii castiliene pe un june de 20 de ani. De bună seamă, atitudini menite să lezeze conștiința de sine a unei națiuni ce-și împlinise abia — după cîte încercări! — unitatea. Reacția nu întîrzie, se anunță cu prilejul chiar al investiturii. Întîi, *Las Cortes de*

Scanned with OKEN Scanner

Castilla — tradiționala adunare legislativă, în fața căreia Carlos trebuie să jure —, la Valladolid, în februarie 1518: i se cere, apăsat, regelui să-și expulzeze flamanzii de la Curte și să învețe a se exprima în castiliană. De aici pornește, din confruntarea de la Valladolid, poemul lui Luis López Álvarez. Prologul se plasează în Biserica San Pablo, unde trimișii orașelor îl fac pe rege să le jure drepturile și libertățile. Dacă îl vor recunoaște suveran al Castiliei, declară demn delegatul de Burgos, ei nu-i vor spune, însă, *majestate:* acela fiind „titlu străin pe care Castilia nu are a-l dărui" („tratamiento extranjero, que Castilla no ha de dar"). Pornit la drum, el însuși, din Valladolid, ca și mișcarea istorică a conștiinței spaniole pe care poemul său o evocă, Álvarez nu-și caută reazem, însă, în bătrîna capitală castiliană precum într-un decor duios, bun pentru rănile orgoliului național. Opoziția Spaniei la arbitrariu și înstrăinare nu se confundă aici cu vreo disperată paradă nobiliară, cu vreun acces de mîndrie, sălbatec intransigentă. Precedentul romantic, de veac XIX, abunda în acest sens; cu belșug descriptiv, bunăoară, și înfoiată recuzită, aproape nuvelistică, ciclul de *romances* al ducelui de Rivas, *un castellano leal*, închipuise o asemenea situație, unde Carol devenit Împărat („Carlos quinto/ que en España era primero") are în față un supus care se resignează să-i împlinească vrerea, inacceptabila poruncă, pentru că ține să respecte un raport feudal; însă își umilește, el, suveranul, prin măreția îndărătnică a hotărîrii sale. E vorba despre contele de Benavente, un *grande de España*, care, de pildă, nu poartă ca decorație decît ordinul Calatrava, nu străinul *el Toisón de oro*, Lîna de Aur; dar, mai ales, disprețuind trădarea și perfidia, îl alungă pe conetabilul de Bourbon, venit cu suita, din ordin imperial, să se cazeze în palatul Benavente:

Scanned with OKEN Scanner

No profane mi palacio
un fomentido traidor
que contra su rey combate
y que a su patria vendió.

Chemat la ascultare de către împărat, care îi datorează trădătorului victoria de la Pavia, contele de Benavente se supune: îl va primi, îi va abandona, grandios, palatul, cu tot ce e în el; dar la plecarea trădătorului, ca să-l purifice de răsuflarea lui infestantă, contele își incendiază, fantastic, palatul, care arde cu flacără implacabilă. Un rug de bogății, ce pier cu superbă voință,—autorul, Saavedra de Rivas, vedea în el un monument „a la lealtad castellana".

Nu despre această lealitate feudală e vorba aici, în răzvrătirea Comunelor spaniole, de la Toledo și Segovia la Burgos, León, Valladolid și Tordesillas, sau Avila, Zamora și Madrid. Căci rezistența ei față de samavolnicie implica fidelitatea, altfel vastă, a unei țări față de rațiunile ei de a fi, democratice și populare. Cînd în Toledo poporul ocupă Alcázarul, la 16 aprilie 1520, și se constituie prima *Comunidad*, ca o putere insurectă, de liberă alegere, Spania marchează în dicționarul formelor politice — cu aproape trei secole înaintea marii Revoluții Franceze — un model radical de reprezentativitate. Recuperînd tradițiile cetățenești ale burgurilor medievale, potențîndu-le sensul democratic, anticipația cuprinsă în aceste *Comunidades* nu e fructul unor deducții abstracte, ci al unei dezvoltări organice, avîndu-și premisa în adevăruri și nevoi concret spaniole. Reprimarea din 1521 a întîrziat cu veacuri întregi posibilitatea reală a democrației în Spania, a lovit grav *orașul, ca entitate politică*. Doborîtă armătura de garanții pozitive care ar fi putut articula o viață eficient *națională*, Spaniei nu-i mai rămînea decît să îmbrățișeze frenezia mistuitoare a ambițiilor de *Imperiu universal*, scumpe

Scanned with OKEN Scanner

lui Carol Quintul și Habsburgilor. Pentru multă vreme, singura concretă alternativă, la acest universalism risipitor și himeric, avea să fie, nu viața națională, ci *provincia*.

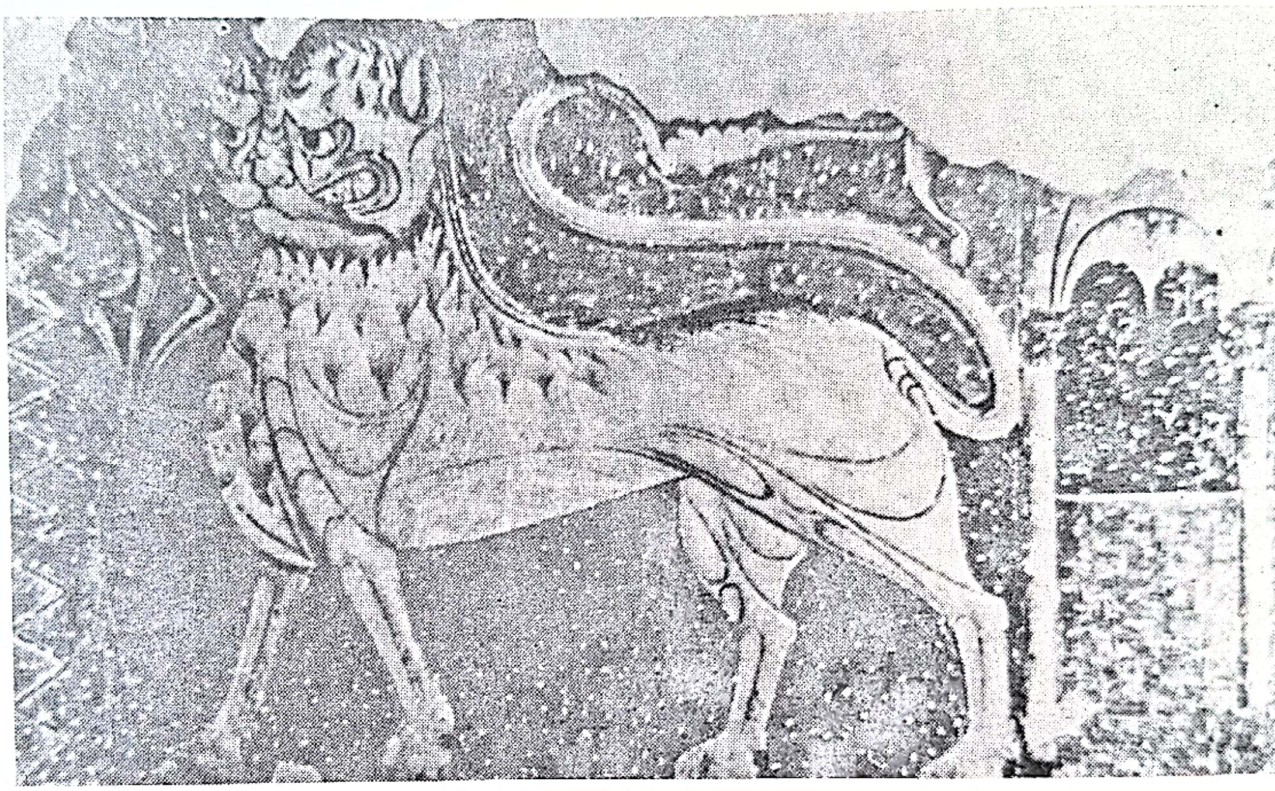
Iată de ce, scriind *Los Comuneros*, poetul întreprinde gestul unei legitime reparații, — care nu are în vedere numai răscoala însăși, această explozie de curaj și speranță; dar și marea frustrare pe care represiunea ei a adus-o istoriei spaniole.

O represiune cu dezlănțuiri atroce, precum și toate războaiele sociale care aveau să brăzdeze chipul veacului: Medina del Campo, bunăoară, incendiată, drept represalii, o mie de case distruse; trei mii de bătrîni, femei și copii, arși de vii în biserica din Mora; conducătorii descăpățînați fără de judecată, episcopul Acuña sugrumat mișelnic, cu trupul expus pe crenelurile de la Simancas, pradă corbilor prădalnici... Poetul nu le uită, prăznuirea acestor martiraje e, desigur, un gînd care i-a luminat strădania. Dar mai ales vrea să facă din memoria lor un imbold de raliere națională, o gravă invitație democratică. Scrisă încă în anii franchismului, ieșită în lume cu fereala gesturilor clandestine, cartea și-a găsit repede audiență; a fost însușită ca un semnal de convergență democrată. La început un mănunchi de oameni, acum, recent, peste o sută de mii, fervenții care se strîng, o dată pe an, în jurul monumentului înălțat rebelilor *comuneros* se rostesc solidari, dincolo de strategiile partidelor, prin acest conectiv neașteptat; recită acolo din poemul lui Álvarez, care devine emblemă de recunoaștere: act liber și viu, reîntregire modernă, fără emfază reacționară, a istoriei spaniole.

Cel care-i răpise acest capitol luptător, amputîndu-i o asemenea vitală dimensiune libertară, avea să fie numit

Scanned with OKEN Scanner

„cel mai mare maestru de ceremonii al tuturor timpurilor". Avusese, în moștenirea sa, morga inexorabilă a străbunilor, marii duci de Burgundia, pompa unei Curți trufașe, pe care a trasplantat-o în eticheta spaniolă. Dar eticheta și eleganța spaniolă, care se extind acum, prin el, prin politica și războaiele lui, asupra



Europei, poartă și o morală, — a eficienței, centralizatoare și aprig impasibilă. Pentru că a regularizat birocratic sistemul guvernării, și i-a dat, pentru prima oară, o autonomie față de marii feudali, puterea se crede *rațională;* pentru că țintește mai direct randamentul — după principii de organizare *moderne,* ale tehnicii capitaliste —, nu se mai teme să pară cinică, lipsită de acoperiri sentimentale. Cinismului i se va inventa,

Scanned with OKEN Scanner

dealtminteri, un nobil nume, specialiștii îi vor spune, nu prea tîrziu, *realism politic*. În cel mai centrifug dintre imperii, mai expus dezmembrării — pentru că bizuit, pînă la urmă, pe un anacronism —, Carol Quintul încearcă să instaureze un regn rigid al previzibilului. Protocolul se visează o categorie ordonatoare, avînd ca obiect istoria însăși — supusă autorității centrale —, nu doar viața curteană. Totul trebuie să se lase prevăzut, prin ordonanțe și prescripții, existența cea mai voios pitorească nu scapă maniei de ordine, solemnă și precisă. Iată, de pildă, aceea a studenților, cu amestecul ei original de feudalism canonic și demonstrație turbulentă. Viața celebrelor universități, în primul rînd Salamanca, făcea o paradoxală republică, în Spania încă medievală existau drepturi pe care doar contestatarii din mai '68 vor îndrăzni să le conceapă: profesorii designați prin votul studenților, rectorul — gerant al administrației —, ales pentru un an, și el student, de către o comisie unde studenții sînt jumătate! Dar și povara obligațiilor e la fel de incredibilă, specificînd cît de numeroase și de scumpe trebuie să fie felurile de mîncare la festinul de licență și cîți tauri — cel puțin cinci! — are datoria să ofere candidatul, la corrida, de el plătită, cu distribuție de dulciuri și acadele unui întreg oraș, prodigalitate indispensabilă pentru titlul de doctor. Bineînțeles, Carlos Quinto și, după el, Felipe II, vor reglementa pînă și situația de semn opus, a studenților cerșetori: se prevede un brevet pentru asta, suveranii veghiază la buna rînduială și a acestei instituții: „Studenții — sună legiferarea* — vor putea cere pomană cu o autorizație de la rectorul centrului universitar unde studiază, și, dacă nu există rector, cu o autorizație de la judele eclesiastic al diocezei

* *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, libro I, título XII, ley 14.

Scanned with OKEN Scanner

unde se află numitul centru" ! Printr-o răzbunare a lucrurilor înseşi, ordinea ar fi, aici, alt nume pentru extravaganţa burlescă.

Dar nu spre a citi istoria în cheie sistematic ireverenţioasă, şi nu după nerăbdările vreunui sarcasm pamfletar, poposim astfel, la întretăierea de revoltă şi de vaticiniu unde ne convoacă *Los Comuneros*. Poemul lui Álvarez e mînios, nu caricatural, simplifică mai degrabă după legi epice, aţintind un efect de netezime robustă; nu după *parti pris*-ul irascibil al unui tezism descărnat. Aceasta, în raport, bunăoară, cu imaginea ostentativ schematică, scrîşnind de rece deriziune, dar nu lipsită de o anume sfruntată eficienţă scenică, pe care o dă, despre aceeaşi epocă, un dramaturg mult discutat, Dieter Forte. Ca pentru o apariţie de *grand guignol*, simplificînd istoria, bufon şi pedant totodată, Carol e aruncat, întîi, în plinul Dietei de la Worms, de unde i-a şi condamnat, dealtminteri, pe răzvrătiţii *comuneros*; dar sociologia nemiloasă a piesei vrea ca acolo — unde s-a produs înfruntarea cu Luther şi un turnant decisiv pentru Reformă, ca şi pentru viitorul Europei —, tînărul monarh să se comporte întocmai unui copil, manevrabil destul, în ciuda năbădăilor, însă viclean: un fel de domnu' Goe mai mare, căruia, în loc de beretă, i s-a dat o jucărie „istorică", bătrîna coroană a Sfîntului Imperiu Germanic. Printre injurii, şi-o scoate de pe cap, ca să şi-o pună iar, în scenă, după ce i-a trecut năduful.

Oricît baza documentară a piesei ar fi exactă — căci, spun istoricii, Carol şi-a cumpărat această coroană printr-un veritabil consorţiu de puternici bancheri: pentru sprijin, Papa pretinsese, el singur, o sută de mii de ducaţi —, şi oricît dramaturgul de spirit brechtian ne-ar pune în gardă, cu privire la virulenţa lui anti-capita-

Scanned with OKEN Scanner

listă, încă din titlu — *Martin Luther & Thomas Münzer sau introducerea contabilității* —, indubitabil, atare groase accente, înverșunat simpliste, nu pot impune decît doar ca un gest demonstrativ, ca manifest al unui entuziasm polemic. Cînd, dimpotrivă, personajul *există* deja în plan artistic, de mult, împodobit cu melancolii tizianești, fragil și gînditor, elegiac aproape, — în picturile indicibil complexe și suple în care l-a portretizat Venețianul; cînd știi că, într-un rînd, — supremă grație — aplecase Imperiul la picioarele geniului, înclinîndu-se, el, în atelierul meșterului, să-i ridice de pe jos penelul.

Imagini „vexatorii" în plan cognitiv (Vexierbild), însă în sensul complicației abstruze, nu al unui șocant pariu de paupertate, secolul al XVI-lea încercase, nesfiindu-se, uneori, să exerseze aceste ingenioase libertăți, ca un paradoxal omagiu, în chiar efigia capetelor încoronate. G.R. Hocke, în *Lumea ca labirint*, îl comenta pe Erhard Schön, pictorul și gravorul de la Nürnberg, cu un astfel de peisaj de pe la 1535, unde planurile — cîmpii, coline, poduri și ape — aștern spre depărtări amăgirea unei curse; căci în meandrele lor, dacă întorci într-un anume mod imaginea, trebuie să-i afli prinși pe cîțiva din monarhii Europei: Ferdinand I de Habsburg, Papa Paul III Farnese, Francisc I și, bineînțeles, Împăratul Carol Quintul. Mai curios, însă, mi s-a părut să pot găsi hîtrul echivoc al unor atare portrete, într-un muzeu al gloriei imperiale: acela amenajat întru amintirea lui Carol Quintul, la Toledo, în eleganta arhitectură, gotico-renascentistă, de la Hospital de Santa Cruz. O ambianță de fast stăpînit, muzică de veac XVI însoțind sever vizitarea, relicve faimoase — steagurile de pe galera-amiral în bătălia de la Lepanto —, nenumărate documente, arme și bronzuri, manuscrise și medalii, serii de tapiserii și pictură, mergînd pînă la

Scanned with OKEN Scanner

piese-cheie din El Greco. Și, printre ele, anonimă și deșuchiat bizară, această pereche de portrete, „mágicos retratos". Magia aparține *anarmorfozelor*, deformărilor premeditate, — Athanasius Kircher va vorbi explicit despre „*magia anamorphotica*". Mirajul menit să destrame evidența naturală a formei umane se arată aici fumegos, — o bulboană de ocruri adîncindu-se ca de ceară. Astfel, monstruos extinsă la peisaj, figura — căci este *Elisabeth Caroli V Imperatoris uxor* — se platifică, într-o proiecție care o turtește, precum o uriașă pleoapă daliniană. Dar anamorfoza este o „prospettiva segreta", după o numire italiană: printr-un unghi de percepție forțat, dacă privești tabloul printr-un orificiu lateral, poți redresa figura, în verticalitatea ei, pentru a reînchega portretul care se prăbușise în peisaj. Cît despre acela, paralel, al Împăratului însuși, suferă parcă și mai păgubitor de o atare isteață ambiguitate. Confuzia insolită precipită aici un înțeles malign, ochiul e mort, iar cunoscutul prognatism habsburgic face ca o proră, — prin care ar culmina profilul unui cetaceu. Coincidență? Ai spune că portretul care se vrea, astuțios, privelește — vast, în magia anamorfozelor, cît o țară întreagă —, e pedepsit aici cu o rebelă dezmințire. Mistificarea lui manieristă, mecanismul lui, de stupefiantă „meraviglia", se izbesc de o incompatibilitate mai profundă: e ca și cum, anume, țara nu s-ar lăsa confiscată de monarhul care o voiește *a sa* — printr-o nepăsătoare și imprescriptibilă substituție.

O țară întreagă, dealtminteri, colonie a Spaniei, și nu cea mai neînsemnată, despre care legenda spunea că ascunde, fabulos, smaralde și aur, fusese oferită de Carol, cu un tratat în regulă, unor particulari, puternicilor capitaliști ai casei Welser, de la Augsburg, — pentru o exploatare de uz privat. Cînd magnații acestei firme,

Scanned with OKEN Scanner

care aprovizionau Germania cu produse orientale, via Venezia, își poartă interesul spre Apus, spre făgăduința pămînturilor abia descoperite, o flotă comercială este a lor, cu baza la Anvers; un tratat, în 1503, le anexează comerțul portughez. Cum au finanțat, ca și vestiții Fugger, alegerea Împăratului, rîvna lor către un El Dorado fascinant trebuie răsplătită; și cum epoca întrezărește noi, viitoare Venezii, în imensitatea lagunei de la Maracaibo, Welserilor li se cedează, în 1528, Venezuela . . . În nume propriu, conquistadori ai capitalului în postura cea mai directă, germanii o vor explora, deci, și administra, cu o rar întîlnită cruzime; pînă în 1546, cînd avaniile făptuite acolo și indignarea produsă îl obligă pe Împărat să anuleze acest mandat complice.

Nudă evidență a raporturilor, cu precocitate anunțînd o eră a coloniilor fără blazon, a strictului randament capitalistic: fără legitimări de cruciadă, fără scuze religioase, fără vreo deviere de la rațiunea neînduplecată a calculului rece. Lipsită de iluminare lăuntrică și de scrupul, o asemenea casantă raționalitate ridică împotriva ei, firesc, tot ce-i izvor de umană duioșie; tot ce e sursă de viață adîncă, străbătînd, ca să iasă la iveală, prin straturi obscure de irațional. De aici, poate nu întîmplătoare, simpatia răsculaților *comuneros* pentru Juana la Loca, regina smintită, care, în nemăsura afecțiunii ei, pornise prin țară, la moartea bărbatului, peregrinîndu-i cadavrul, purtîndu-l după sine, în sicriu, pe infidelul Filip cel Frumos. Rătăcire făcută, desigur, să impresioneze imaginația populară, ca și recluziunea ei la Tordesillas, unde regina, suverană legitimă a Spaniei, cheamă Sfînta Juntă revoluționară să-și stabilească sediul. Juana la Loca, alături de răsculați, în capitala simbolică a regatului, este semnul unei conjuncții, din care poemul lui Álvarez extrage ca o secretă putere. Ele vor să spună, atare întîlniri, că lupta pentru libertate dezvoltă o dimensiune promiscuu sublimă, care nu

Scanned with OKEN Scanner

începe în reducții teziste; și că iraționalul dublează pe dinăuntru, ca o chezășie de plenitudine, textura inteligibilității istorice.

Cu o gestică pilduitoare și în înfrîngere, povestea din *Los Comuneros* se așează la antipodul oricărei suficiente raționalități. Juan de Padilla, cel mai înflăcărat dintre bravii răscoalei, proclamat comandant într-un tumult iubitor și exigent, de către poporul care a făcut irupție în sala Juntei, se dăruie arzător bătăliilor, inflexibil în fața amenințărilor. Doborît la Villalar, cu chipul în sînge, apucă totuși să aștearnă carte, înainte de a fi ucis, către doña Maria de Pacheco: numai cîteva rînduri mîndre, să nu creadă călăul care așteaptă, că viteazul și-ar amîna astfel sfîrșitul. Iar ea — rămasă la Toledo, să poarte războiul pe creneluri dar și afară din cetate —, cînd primește crunta știre îi scrie mortului întîi, îi răspunde în eternitate, — pentru ca apoi abia să-și pună demnă doliul; și să conducă încă șase luni rezistența magnifică a orașului:

Toledanos, toledanos
que en el reino no se diga
que al perder a sus mejores
Toledo quedó vencida.

Toledo nu cade învins, — dacă războinica aceasta neclintită hotărăște să se predea, e pentru a le cruța oamenilor suferințele care nu mai au cum servi. Deși peste nouă luni, la un strigăt spontan — *Viva la Comunidad!*—, revolta izbucnește încă o dată, în catedrală: „pare un ultim tremur, scrie Vicente Aleixandre, al unei mari tălăzuiri ce moare lent, însă vibrează totuși pînă în final . . .”

. . . În catedrala unde episcopul Acuña intrase cîndva înconjurat de aclamații, — acest pelerin neobosit al

Scanned with OKEN Scanner

răzvrătirii, ubicuu răzbătînd prin munți și fronturi vrăjmașe, purtîndu-și oastea de clerici și mireni pînă la Alcalá și Madrid; sau, într-un rînd, prezentîndu-se singur, în Toledo chiar, travestit în țăran. Mereu neînfricat și viu, radical și harnic, predicînd călare, procurînd, fără prejudecăți, pentru lupta Juntei, voluntari și arme, ba și odoare bisericești, — episcopul de Zamora, ca un conquistador al războiului social, înfrînge surprinzător interdicțiile. „Comparabil — îl găsește autorul, într-un interview — cu cei mai revoluționari sacerdoți ai lumii contemporane", el își exhortează credincioșii în duhul unei categorice contestații; egalitatea care îl inspiră, dacă e esențial creștină, e totodată aceea bărbătească, aspră a luptătorilor, în fața morții.

O astfel de egalitate ceruse de la camarazii lui, în guerilla din junglă, și preotul columbian care a devenit, în deceniile noastre, un simbol al revoluției. Minte agilă, de cărturar, sociolog de fermă disciplină și înaltă cultură, cavaler al ideii, Camilo Torres — căci el dă nume acestui simbol — a înțeles că a respinge structurile asupritoare e, pentru preot, un destin; și că disperarea poporului impune caritații creștine să nu se sperie de violență. Nu s-a oprit la strălucirea intelectuală, oricît de neconformistă, a hotărît să ia pușca în mînă; și să se expună riscului, fără discriminare, fără protecția pe care toți ceilalți, tovarășii de luptă, credeau că trebuie să i-o asigure. Împotriva tuturor, a vrut să-și cîștige de la inamic armele — să le merite, biruind el însuși: așa a pierit într-o ambuscadă, în februarie 1966, Camilo Torres.

Se zbate o dimensiune de prezent ireductibil în acest sînge care acuză; artera sfîșiată a libertății pulsează în spații vaste, a vorbi despre aceste materii nu e niciodată a extrapola — poeții o știu, care nu alunecă

Scanned with OKEN Scanner

din orbita rostului lor vital, cînd se regăsesc, spanioli ca Álvarez, tocmai în Congo, lîngă Lumumba. Fusese acolo, în anii eroici cînd se proclama independența; militase activ, alături de el, în cadrul vestitei Mese Rotunde de la Bruxelles, care a cîntărit greu în succesul cauzei congoleze. Trăia, ca o experiență zguduitoare, revelația Africii, i se devotase, întemeind la Brazaville, și animînd Institutul de Studii Congoleze: laolaltă universitate liberă, centru de cercetări — despre valorile ancestral africane — și instrument de entuziastă decolonizare. Cu o disponibilitate mereu decisă, inuzabilă în ciuda traumelor dure, avea să abordeze apoi America Latină, de care îl leagă afinități solide, — o prietenie marcîndu-i indelebil tinerețea, pentru poetul cubanez José Álvaro Baragaño, cărți consacrate unui Aimé Césaire sau Asturias, un film care escaladează podișurile înalte ale civilizației Inca, o perioadă de lucru în atmosfera febrilă din La Habana, o nouă misiune, pentru care se pregătește acum, de coordonare, în plan UNESCO, pornind din Caracas, a intercomunicațiilor de *mass-media* și editoriale, proprii întregului continent. Fără a omite, în sfîrșit, anii îndelungi pe care Álvarez i-a petrecut la Paris, recunoști mereu, în această biografie, spirala drumurilor înfășurînd-o larg, — cu o anvergură care nu e simplu exterioară, ci adesea patetică, în orice caz lăuntric generoasă. Dacă ascultă de alte comandamente decît de o cultură geloasă a eului, dacă se justifică obiectiv și militant, altfel decît în cunoscutul paradox al lui Keyserling — „Cel mai scurt drum spre tine însuți trece prin ocolul lumii" —, dialectica acestei deschideri nu-și anulează nici promisiunea unui sîmbure ferm, al unei concrete identități. La interferența atîtor itinerarii, niște versuri de Álvarez, din volumul *Cárcava*, traduc, într-un relativism al tranzitoriului, această dialectică zvîcnind de complementarități: „se spune că e capriciu/ ceea ce poate că e demult necesitate". Capriciu,

Scanned with OKEN Scanner

pentru un poet, confruntarea de ambianțe și asumarea profundă a unor varii realități, într-un efort de autentică dilatare a conștiinței? Sau tocmai necesitate, și impuls irepresibil, acela prin care să te simți „vlăstar al timpului": pe un dublu versant, — „Astăzi urmare,/mîine obîrșie".

Ce este, atunci, „gustul Castiliei", — pentru a cita vorbele folosite de Álvarez, cînd nostalgia acelui peisaj îi bate la porțile sufletului; cînd îl asediază statornic, după tragedia congoleză și experiențele americane? El îi revine poetului, îmbogățit de aceste trăiri — dramatic opționale și copleșitoare —, îi revine ca o cucerire complexă, nu doar ca un dat primar; i se instalează în orizont nu ca o duioșie inexpertă; dimpotrivă, ca o *sinteză*, lucid purtată pe spirala acestor confruntări de istorie și de cultură; ca un prinos de bogății, tenace *regăsite*.

Dar istoric, în veacurile medievale, Castilia însăși — Noua Castilie mai cu seamă, nu fusese, la fel, aspru *regăsită* — la capătul, la încrucișarea unor vaste itinerarii umane? Acelea purtînd înspre Spania, de departe, unda unei întregi geografii europene, care se pusese în mișcare. Spania creștină, Castilia în primul rînd, năștea, ca entitate politică, la liziera vehementă în care valul acesta mușca asupra tărîmurilor musulmane, smulgîndu-le mereu alte porțiuni. Perpetuu izvorînd, era cruciada pelerinilor, pornită cu două veacuri aproape înaintea celorlalte, care mergeau spre Răsărit; spre Extremul Vest, aceasta, ațintea un alt mormînt venerat, al Sfîntului apostol Iacob, — la capătul de lume unde luntrea cu trupul predicatorului-martir s-ar fi oprit, miraculos; după ce unda altei traversări ar fi legănat-o, din Jaffa Orientului pînă la Ocean, pînă la umărul ultim al Peninsulei. Fatidic arătat de o stea *(Compostela* este *Campus Stellae)*, locul definitiv al sepulturii se înfășura în magnetismul legendei pioase ca într-un

Scanned with OKEN Scanner

fluid de o incredibilă densitate; tot niște spanioli, dealtminteri, încă în epocă ariană, puseseră în balanță o țesătură lăsată pe mormîntul unui sfînt, Martin de la Tours, spre a constata că, la atingerea relicvelor, se încărcase de o pondere sporită! Evul Mediu hrănea reputațiile hagiografice cu un inepuizabil zel de anecdote pioase, Sfîntul Iacob trebuia să proteguie în așa măsură viața și onoarea închinătorilor săi, încît, cu mîinile lui, săptămîni întregi, susținuse, în ștreang, trupul unui spînzurat, salvîndu-l, — un tînăr pelerin nedreptățit de un hangiu de la Toulouse. Miracol ce disculpă — *La légende dorée* îl reia —, și cîte altele s-ar putea adăogi, care garantau prestigiul acestei înaintări netemătoare înspre Compostela. Marile ordine eclesiastice stăteau de veghie — Cluny, în primul rînd — cu inumerabile inițiative, cu o rețea nebănuită de construcții, biserici de comemorare, priorate, aziluri și adăposturi, pentru toate etapele: de la Orléans, Tours și Poitiers, Limoges, Conques, Vézelay și Arles, la Roncevaux, la Burgos, Sahagún și León. Prin lande sau printre prăpăstii și cascade, dirijau pașii timizi, în Asturii asigurau repararea vechilor drumuri romane. Iar la nevoie, le puneau spada în mînă pelerinilor, ca să se asemuie cu sfîntul însuși, pe care spaniolii îl recunoscuseră — campion năvălit fantastic, pe un cal alb —, în bătălia din 844 de la Clavijo; înrolîndu-l curînd, ca pe un *ucide-mauri*, în aproape continua lor războire anti-sarazină.

Asta nu poate fi *doar istorie*, distanțat și sec, în pelerinajul către Santiago istoria și poezia sînt două fețe ale aceluiași elan, ale aceleiași epice înaintări. Pentru vreo două sute de ani, marea poezie, în Occident — de la invenția grandioasă a sculpturii romanice, de la Toulouse și Moissac, la *Cîntarea lui Roland* — se împărtășește precumpănitor, din tensiunea acestui pelerinaj; din suflul acestei progresiuni spre capătul de lume unde era Compostela. Carlomagnul însuși — voia legenda —

Scanned with OKEN Scanner

ajunsese acolo, își făcuse pelerinajul, orientîndu-se după Calea Lactee: care, ea, se numise apoi „drumul Sfîntului Iacob".

Cît despre drumul concret pînă la Santiago, era presărat de amintiri ale *gestei* carolingiene, urma baronilor ei răsărea insistentă, încă de departe, — la Saint-Romain din Blaye, unde era înmormîntat Roland, la Belin, unde odihneau alți războinici martiri, Olivier, Garin Lorenul și Ogier Danezul. Epopeicul avea drept la relicve ca și sacrul, miraculosul lui Roland cobora din memorie, într-un concret al obiectelor expuse privirii: la Saint-Seurin din Bordeaux, vedeai cornul de ivoriu, frînt de puterea suflului său; iar pe locul bătăliei de la Roncevaux, în biserica de acolo, piatra despicată de spada lui urieșească. Născută din războiul din Spania, *Cîntarea lui Roland* se întoarce în realitatea care a prilejuit-o, marcînd, la rîndul ei, acest fertil itinerar al Europei Medievale.

Citesc, rememorînd atare date, o lucrare de iconografie, devenită demult clasică, a lui Emile Mâle, care sintetizează luminos valoarea acestui itinerar, fundamental pentru veacurile XI—XII: pe traiectul lui și tot la Roncevaux, se arătau pelerinilor fresce, într-un chiostro azi dispărut, unde eroii poemelor — *La Chanson de Roland* și *Fierabras* — erau designați chiar cu numele lor descifrabil înscrise, strînși laolaltă ca într-un pantheon al gloriei luptătoare; iar în alt monument — studiat de E. Mâle după indicația documentară a unor vechi desene — statua lui Roland, la doi pași de altar, primește lîngă efigia frumoasei Aude, aceste versuri latinești în care Olivier, și el prezent, i-o încredințează:

Audae conjugium tibi do, Rolande, sororis
Perpetuumque mei socialis foedus amoris.

Nu săvîrșesc nici o translație abuzivă, evocînd aici curentul de nesperată comunicare, și schimburile vitale

Scanned with OKEN Scanner

de forme, care au putut operá pe acest front medieval. Vorbim și despre asta, Álvarez e impresionat de longevitatea fenomenului, — cunoaște data ultimei spectaculoase porniri, organizată de Confreria pariziană a Sfîntului Iacob, tîrziu în veacul XIX. Și îmi povestește că a făcut el însuși, la optsprezece ani, pelerinajul la Compostela: cu un grup de tineri, vreo șapte, cu un tînăr preot, care-și împărțise pămînturile, generos, comunității sătești. Străbăteau trainic Spania, fără grabă și fără neliniște, intuiau acele rosturi de viață pe care, tocmai, exterioritatea lui paradoxală — de cerșetor respectat și extravagant — îi îngăduia pelerinului să le palpeze mai direct. Găzduire găseau, într-un sat fără popă, primarul aștepta de la ei să comunieze, să slujească. Nici preotul lor nu-i însoțea, în ceasurile acelea, și Álvarez e obligat măcar să țină o predică. Povestește fără tresăriri de pitoresc, la imensă distanță de ceea ce ar fi dat episcopul în versiune amuzat picarescă: fiindcă în tradiția acelei literaturi, la un Estebanillo González, de pildă, pelerinajele la Compostela intraseră, și ele, sub incidența unui cinism voios. Iar o nuvelă dezabuzată, a lui Alejo Carpentier, *Drumul la Santiago*, plasată în ev istoric, pe vremea lui Felipe II, imagina un pelerinaj mereu reînceput și mereu zădărnicit, ca un destin, revelator de măreție și de neputință. Dimpotrivă, la acest tînăr, devotamentul puțin fantasc însemna mai ales o promisiune de gravitate, — dincolo chiar de ascendentul religios al gestului. Nu era atît vorba despre o umilă ardoare, ca la Péguy altădată, pelerin pe jos, zile întregi, pînă la Chartres; ci mai degrabă despre nevoia de a coincide cu o condiție intangibilă a Spaniei.

Condiție deloc sustrasă progresului, în dezvoltările pe care i le visează poetul. *Santiago! Libertad!* strigă, în luptă, răzvrătiții din *Los Comuneros*. *Santiago* e chemarea de război tradițională a Spaniei, specialiștii îi

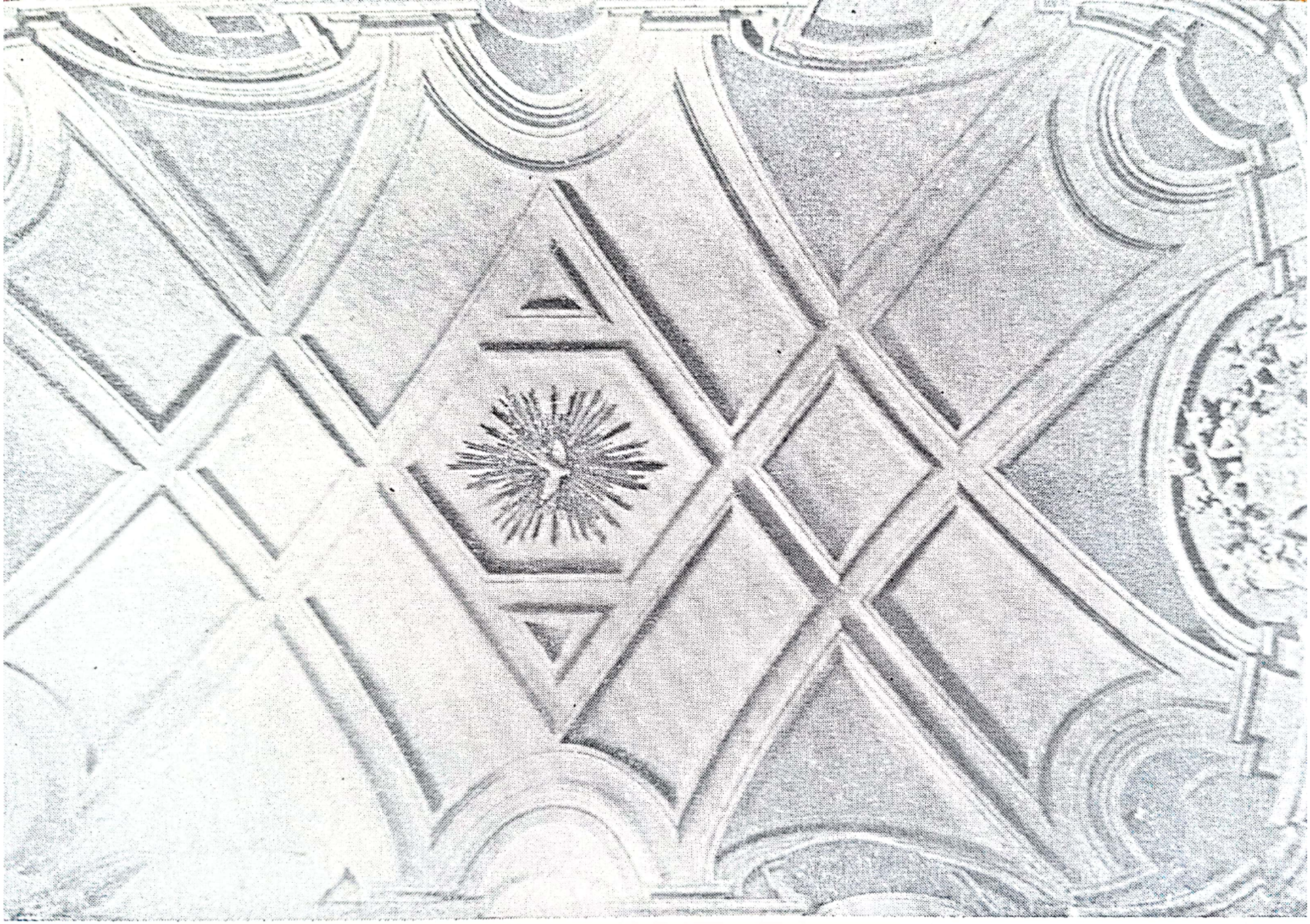
Scanned with OKEN Scanner

certifică pentru întîia oară apariția în *Cantar de mio Cid:* „Los moros gritan Mahoma y los cristianos Santiago". Însă aici, iată, lupta rezumă o dublă vocație, spaniolă și libertară; sub un cer care a păstrat ceva din fulgerarea *gestei* îndepărtat medievale. Sînt dimensiuni pe care poetul nu le poate uita, umbletul mulțimilor, veacuri de-a rîndul, pe creasta acestei încordări face o întreagă epopee de speranță. Cel care vedea primul, în zare, turnurile basilicei rîvnite, pe înălțimile de la Compostela, era proclamat „rege al pelerinilor" — și titlul, ca o emblemă nobiliară, trecea din tată în fiu. Poet — mă întreb — nu e, tot astfel, cel care *vede* mai întîi?

Și îmi vine în minte acum, de la Prado, — dintr-o pictură murală de veac XII, — o ființă ce pare a lua asupra sa această imensă sete de a vedea. Fabuloasă multiplicare a ochilor, — un înger constelat cu ochi, pe aripi, pe tot trupul: în palmele enorm alungite, pe glezne, pe brățara mîinii.

1980

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

pp. 309, 310
Francesco BORROMINI,
plafon *(Palazzo di Propaganda Fide)*
şi *Campanile*
(Sant'Andrea delle Fratte),
ROMA.

VARIAŢIUNI

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIE SUB ARCUL FÎNTÎNILOR

Cine e în stare *să îndure* Roma, ce suflet îi poate întîmpina cum se cuvine grandoarea? „Maică de imperii care nu mai sînt !" „Niobe fără prunc, fără cunună", îi spunea Byron. „O urnă în mîinile-i uscate; goală însă de pulbere sfîntă, evii au spulberat-o demult", — clamá, în același vifor lamentuos, poetul. Hiperbola e, în chip firesc, întîia tentație a spiritului, cînd se dilată pentru a primi șocul Romei: „Și din această mulțime de morminte, niciunul nu și-a apărat eroul, căruia îi păzea odihna". Dar dezolarea hiperbolic tensionată din *Pelerinajul lui Childe-Harold*, ori alte asemenea suspine, nu conțin, la romantici, și un anume exorcism? Plîngînd ruina, te protejezi, paradoxal, de implacabilul unei puteri ce nu încape în stilizări fastuoase. Năvala Romei, în conștiințe, era prea forte, pentru a nu ivi, complementar și defensiv, acest zăgaz de imprecații, pe tema zădărniciei, — menit parcă să distanțeze, să facă suportabile mileniile; care, la Roma, sînt un *acum* perpetuu, apăsînd astfel asupra minții, încît răzbat în noi, sub bolțile cugetului, cu tunet de cataractă.

Scanned with OKEN Scanner

De aici, și aspra gravitate a revelațiilor pe care le dispensează Roma. Bineînțeles, se rostea imperativ Carducci —, nu vii la ea curios de gingășii minuscule: „Cine ar urmări un fluture sub Arcul lui Titus?" (Care Arc, dealtminteri, e construcția cea mai cordială, — cea mai horațiană, s-a spus — din tot ce cuprinde, ca monumente, Forul.) Dar colinele înseși, forma naturală a solului, care la Roma e deja arhitectură, îi păreau lui Stendhal, desenate „ca să dea ochiului o plăcere gravă și într-un fel funebră". „După mine, adăuga el, Roma e mai frumoasă pe o zi de furtună." Meteorologia ar echivala astfel, și ea, preaplinul, cotropitor, al istoriei: la care sufletul răspunde, prin acea ferice sufocare pe care au descris-o atîția, de la Barthélemy („Rome a changé toutes mes idées; elle m'accable"), de la Gibbon la Goethe, și la însuși Stendhal; prin acea nevoie de a rătăci întîi ca într-o beție contemplativă, suspendînd pentru zile întregi orice examen calm și metodic, orice observație minuțioasă. Zile pierdute? De fapt, pentru vecie cîștigate, zilele neasemuite cînd, tremurînd de revelația geniului, plonjezi irepresibil în fatalitatea Romei; cînd te încarci prodigios de magnetica ei substanță. „Istoria acestei zile de fericire" — spune Goethe, tocmai despre o asemenea zi, care l-a purtat la Sixtină și l-a făcut să urce pe cupola de la San Pietro.

Peste tribulații individuale, fericirea de a contempla izbînzile peremptorii ale speței noastre umane . . . Domul lui Michelangelo rotindu-se în crepuscul, peste întinderea orașului. Din locuința lui de pe Via Gregoriana, după ce a suit Trinità dei Monti, iată, Stendhal îl are în priviri, la masa de lucru; și vede prin el gloria apusului, prin ferestrele tamburului formidabil de la San Pietro: străpuns astfel de lumină, înlănțuit, am spune, cu imensa lui greutate, de aceste impalpabile reflexe, care își leagănă în înalt jubilația. Stendhal, de atîtea ori dezinvolt, se oprește aici, și liniștit, și tandru,

pp. 313, 315
Gian Lorenzo BERNINI,
Fîntîna Fluviilor,
Piazza Navona,
ROMA.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

să noteze incomparabila felicitate care-i pătrunde sufletul, întreg: „Dar ca să fii la înălțimea acestor senzații, mi se pare că trebuie să iubești și să cunoști demult Roma." Și, o condiție mai severă, — nu accede la acest zenit de bucurii, cine n-a încercat suferința: „Un tînăr care n-a întîlnit nicicînd nefericirea nu le-ar înțelege."

Deopotrivă, în condiția însăși a unui popor, pelerinajul la augustele origini romane capătă supremă autenticitate cînd regăsirea se iveşte la capătul unui drum aprig, de istorice vicisitudini. Dacă, peste nenumărate, uriașe opreliști alienante, te simți în bună măsură *Roman*, prin sînge și conștiință, prin limbă mai cu seamă, ca Românii, devii fără livresc, fără arbitrar, *roméo* — cum se numeau, încă de mult, pelerinii la Roma. Sub acest semn, de fierbinte omagiu, și-a pus Alexandru Balaci paginile, adunate într-unul din volumele elegantei colecții *Quaderni di Piazza Navona*. Indelebila noastră filiație romană, rostită limpede și demn, destinul nostru etnic se împletesc, aici, — titlul colecției o arată — cu evocarea unei opulente revărsări de frumusețe. Nu altfel, — îmi place să amintesc — în însăși Roma străveche, din vremea regilor, *Fortuna*, foarte onorată, era nu numai zeea sorții și a întîmplării; căci, curios cuprinzătoare, ea aduna în sine funcții simbolice ce aveau să se despartă apoi, în pantheonul Romei, trecînd altora, — trufașei Juno și, mai cu osebire, lui Venus însăși, măreț nedomolita, neiertătoarea frumusețe.

Dar nu înseamnă să arheologizezi anume, dacă într-un spațiu privilegiat ca Piazza Navona asculți, nedespărțite, vocile prezentului și ale timpilor istorici, zvonind robust, ca sunetul multiplu al izvoarelor, captate acolo pentru o sărbătoare fără termen. Unde am citit? — era într-un text de Ungaretti — despre bunăvoința perplexă a reginei Cristina, suedeza, care, venită, în veacul XVII să se așeze la Roma, a trimis vorbă edililor, plină de gratitudine, că au durat destul serbările

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

în onoarea ei, și poate înceta risipa jocului de ape, țîșnind triumfătoare pretutindeni. Nu-și închipuia, hiperboreana, că la Roma sărbătoarea fîntînilor este perpetuă, că fluviile lor cîntă neîntrerupt, spre slava unanimă a Cetății.

Fluviile din Piazza Navona, le figurase, chiar în acei ani, Bernini, — înfoiate de tumult și surpriză, într-o compoziție unde capriciul are elocvență genială; unde complicația cea mai demonstrativă pare să fi izbucnit, chiar și ea, dintr-o unică săgetare. Repertorialul regnurilor, disparatul lor luxuriant, cu stînci și apă, cu un palmier solzos, de piatră, cu o adevărată arcă a lui Noe — cal și leu, ieșind din grote, delfini și crocodil, albine, plus spăimoase figuri de alegorie, ce arată mai degrabă exotic —, tot artificiosul acestei vehemente cumulări se lasă citit, la Bernini, ca o sinteză irepetibilă, și una pentru cuget, — ca *natură*. Generos universală, este natura urcînd fără efort în *istorie*, purtînd-o — observa Argan; așa cum stînca șiroind în explozii de ape sprijină totuși, în această capodoperă, un auster obelisc egiptiac.

Căci dihotomiile se împacă superior, unite prin jerbele vaste ale imaginației, Barocul berninian umple Roma de asemenea punți expansive. Și oricît geniul lui exuberant s-ar fi înfruntat acolo cu acuitatea mai abruptă a emulului său, Borromini, arhitectul de la Sant' Agnese, — tensiunea opoziției lor este, la rîndul ei, temei de frumusețe. Fără a-și înstrăina majestatea, Piazza Navona asumă o plenitudine vivace; își înalță creștetul, sublim, în fervoarea fațadei borrominiene, și rîde voios, se agită exsultant, cu Fluviile, cu Maurii, cu Naiadele de marmură ce-i populează întinsul: cochilia prelung euritmică, a cărei pură definiție spațială îl făcea pe Alexandru Balaci să se gîndească — navigînd pe mările contemplației — la un atol.

pp. 317, 318
Gian Lorenzo BERNINI,
Fîntîna Fluviilor,
Piazza Navona,
ROMA.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Iluzie pertinentă și nostalgică, atolul, însă, fusese în vechime, chiar dacă transformabil în piscină, un stadion, al lui Domițian: cel pe care istoria ar fi în drept să i-l scoată în cale pelerinului român, și cu alt prilej, deloc lăturalnic; de vreme ce, la lumina studiilor recente, însăși vestita Columnă, actul de naștere al istoriei noastre latine, nu-i datorează totul lui „optimus princeps", norocosului Traian. Ideea dintîi a Columnei — semnala Giuseppe Lugli — și chiar planul Forului traianeu ar fi fost concepute încă pe vremea lui Domițian, de către arhitectul său, Rabirius; atunci fusese întreprinsă și radicala, enorma lucrare ce a făcut posibil monumentul, — o colină întreagă dislocată, rasă, între Quirinal și Campidoglio, un mal de pămînt înalt cît avea să fie Columna.

Dar să ne întoarcem la Piazza Navona, la vocația ei de armonie plurală ce pare să fi inspirat Caietele de literatură și artă, scoase sub această emblemă, de către fideli ai locului, mari iubitori ai Romei, ca Elio Filippo Accrocca și Franco Fano. Nu sînt nicicum — în colecțiile conduse de ei — prizonieri ai pitorescului, deși în Piazza Navona pitorescul și-ar putea reclama titluri de recunoaștere europeană: cine, din marii oaspeți ai Romei, n-a sacrificat ritualurilor ei benigne, cine, poposind în Cetate, nu s-a oprit, un ceas măcar, să respire murmurul răcoros din acest perimetru? Mi-l amintesc, — am tresărit surprins, era în anii lui de agitație febrilă — pe însuși Jean-Paul Sartre, cu Simone de Beauvoir, la una din mesuțele faimoasei cofetării cu statut cultural-artistic, unde se gustă canonic, concentrată ca un trotil, șocolata unui *tartuffo*. Prietenoasă, în princiara ei arhitectură, Piazza Navona favorizează tonul destins și confruntările fără emfază. Oaspete al colecției editoriale pomenite mai înainte, afectuos serbat cu această ocazie, profesorul Alexandru Balaci figurează acolo — cu al său *Romeo Romeno a Roma* — alături de Raffaelo Brignetti

Scanned with OKEN Scanner

(La notte obliqua), Guglielmo Petroni *(Roma secondo me)*, Diego Fabbri sau alți notorii literați ai Italiei contemporane. Și tocmai pentru că sînt animate de o perspectivă deschisă, nu de ambiții gelos locale, aceste *Caiete din Piazza Navona* se pot constitui adesea în „documente de idei", pentru un dialog care să filtreze modern valori ale comprehensiunii. „Solilocviul dezorientează / Pe continent, cuvîntul e sămînță" — proclamă semnificativ niște versuri ale lui Elio Filippo Accrocca, din *Europa inquieta*. Aruncînd pe orbita unor transcripții intercalate, pe mai multe voci — *innestografice*, le spune Accrocca —, neliniștile și aspirațiile continentului, poetul gîndește în termenii unei confruntări fără prejudecăți, — dinspre Cetatea Eternă spre lumea care se așterne în jur, departe.

Despre *Roma, paesaggio e poesia*, sau despre *Roma allo specchio nella narrativa*, Accrocca a alcătuit antologii și studii; *Vagabondajele prin Europa* sînt, la el, complementare cu această asiduă familiaritate față de straturile unei geologii morale; aceea unde se afundă „rădăcinile fluide" — cum le numea Alexandru Balaci —, îndepărtate și totuși mereu vii, ale marilor Fîntîni, servindu-i Romei ca metaforă. Ungaretti însuși — sub auspiciile căruia, dealtminteri, Accrocca a debutat, cu prima teză, în 1947, despre Poezia italiană a Rezistenței —, nu avea să deschidă, chiar el, în pagini revelatoare, un nobil album despre aceste Fîntîni?

Vocația lor simbolică, pelerinul român n-o uită nici o clipă. Ele sînt prezente dincolo chiar de ființa lor concretă, necesar prezente, în textul lui Al. Balaci, străjuindu-i visarea și scrisul, — embleme ale Romei, devenite ireductibil ale întregii lumi contemporane. Căci le presupune, cu disperarea unui suprem recurs, pledoaria lui umanistă, împotriva aridității morale; pledoaria lui neliniștită, manifestă, vibrant luptînd — acum, ca și altă dată — „împotriva aridității unei

Scanned with OKEN Scanner

epoci, care vrea să șteargă zilele de istorie ce ne stau îndărăt"; zilele ce ne chezășuiesc și ne susțin.

. . . Și se întîlnește, aici, cu poetul din *I giorni brevi*, ultimul volum al lui Franco Fano, evocator al Romei fără de tremolo sentimental, cu o recunoștință, însă, deloc frivolă, pentru hohotul sănătos, pentru bucuria senină, la care istoria te cheamă, în Piazza Navona. Copiii care aleargă în spațiul ei vrăjit, *I bambini di Piazza Navona*, n-ar mai ști — i se pare poetului — să rîdă, ca în alte vremuri, tovarășii de joacă ai statuilor. Observația lui e, oare, exactă? Oricum, trebuie să știm, mereu, să ne bucurăm, cu forța inuzabilă a mileniilor; pe măsura tonicei, superbei dezlănțuiri a Fîntînilor . . .

1980

Scanned with OKEN Scanner

UN HYPERBOREAN ULYSSE

Cum altul ar fi spus „Et in Arcadia ego" — cu un aer de certitudine radioasă, care invadează memoria —, Turner pare a rosti, obstinat, acest adevăr jubilant: „Și eu am fost în furtună!" Stătuse în furtună, efectiv, în dezlănțuirea stihiilor, un tablou numit *Snowstorm*, din 1844, ne poartă în spulberul unei urgii ce vînzolește implacabil cerul, peste un vapor semnalizînd în viscol; iar lunga inscripție ce servește drept titlu ne asigură, impersonal și precis, că autorul era acolo, în această furtună, — „The Author was in this storm" — „în noaptea cînd *Ariel* părăsise portul Harwich". Fusese acolo — și știm cum: bătrînul îndărătnic îi înduplecase pe matrozi să-l lege de catarg și astfel, hyperborean Ulysse, vreme de patru ceasuri rămăsese sub biciuirea înghețată a vijeliei „ca s-o observe", ca să țintească fără de clintire teribilul, zbaterea fascinantă a hăurilor; știind de primejdie, asumînd-o lucid — „nu așteptam să scap", avea să povestească el mai tîrziu —, pîndind, ca să-l înregistreze totuși pe retină, cataclismul.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ce e însuși Polyphem, în versiunea acestui Ulysse, decît o emanație difuză, fără chip personalizat, poate un vulcan fumegos în care s-ar întrupa, vast, amenințările firii? O umbră informă pîndindu-ne existența, fragila ei scenografie: echipajele trecerii noastre, înflorit neștiutoare, printre dezastre. Vestitul *Ulysses deriding Polyphemus*, de la National Gallery, avusese, dealtminteri, ca punct de inspirație o pantomimă. Marile încleștări naturale se convertesc la Turner, nu o dată, într-un *teatru* al elementelor, spectacolul manipulînd, sincer pe cît de abil, aeriene avalanșe și vortexuri sublime. Ca niște trape romantice, căscîndu-se ametitor sub teritorii de stabilitate clasică, astfel, în peisaje robuste, categoric mediteraniene, ritmurile lui Turner sfredelesc paradoxal un fel de cosmică, perpetuă bulboană. Spațiul se leagănă, rotit după figuri elipsoidale, pînă și *Forul roman*, locul atîtor nostalgii de constructivitate, — pe care, infailibil, îl asociem cu Poussin. În alt clasic popas, pe tărîmul virgilian ales pentru tabloul cu Apollo și Sybilla, pictorul înfășură compoziția în niște orbite care anulează orice fermă schelărie a lumii: nici o pondere gravitațională, lui Kenneth Clark, tabloul, astfel clătinat, îi dădea o senzație de inconfort mas: enea răului de mare.

Dar în *Romantic Rebellion*, ultima lui carte, același critic se arată cu mult mai receptiv față de pictura turneriană, față de obsesiile ei profunde. Aberantă, dacă o judeci după un ideal de nobil statism, după tiparele intelectualității de tip constructiv, mediteranian — aceea care a cristalizat magnific în Piero della Francesca, Poussin ori Cézanne —, pictura turneriană își poartă fantasmagoria de culoare după legile unui alt determinism, de tip ireductibil septentrional. De aceea rotundul nu e aici o figură a stabilității primordiale, ca în mitologica închipuire a lui Empedocles: „Zeul se odihnea în solitudinea lui circulară". Dimpotrivă, la vizionarul nostru

Scanned with OKEN Scanner

brit, cerul e acela al rotirii exasperate, pulsează în el, fatidic, amenințarea unui Maelström care înghite fără greș. Acest hohot de angoasă, îl detectăm azi în bravura efuziunilor turneriene, el tresare irepresibil, în tangajul dezinvolt pe care-l au marile sale mașinării componistice; subminînd, ca veleitară, aderența pictorului la un anume mediteranism răsfățat în bucurii calme.

Și totuși — fertilă contradicție —, tocmai acest hiperboreu cu sufletul înfășurat în cețuri și neliniști trebuia să anticipeze, el, setea de claritate a gamei, de întinerită claritate, prin care, de la impresionism încoace, s-a regenerat pictura lumii. Cînd rîncede și sumbre verniuri treceau drept panaceu al respectabilității, Turner — în ciuda marilor lui succese de public — era certat că practică o pictură în ulei ce seamănă prea mult cu acuarela: asta în 1813, bunăoară, șase decenii înaintea revoluției impresioniste! „Trei sferturi din picturile pe care i le admirăm mai mult n-au fost expuse în timpul vieții sale" — ne atrage atenția un istoric de artă; multe, nici măcar înrămate, n-au fost văzute de alt ochi decît acela al pictorului. În 1939, în pivnițele de la National Gallery, s-au mai putut descoperi peste cincizeci de pînze de Turner rulate ignobil, cum ai rula o veche prelată! Curajul luminozității se însoțea, la el, cu acela al „non-finitului", la fel de iritant pentru obișnuințele academiste. Într-o epocă „serioasă" cu platitudine, pedant sterilă prin aplicație artizanală și parazitară descripție, operele care îndrăzneau să decanteze radical și să simplifice pregnant riscau să apară drept frivole capricii: cum li s-a spus atunci, dealtminteri, — „Mr. Turner's little jokes".

Dar ele, aceste „jocuri", pot răscumpăra un întreg timp istoric, mai bine decît nu știu cîte alte proceduri, bombastic laborioase. Exegeza turneriană devine, firesc, un gest de reparație morală, astfel o înțelege Vasile

Scanned with OKEN Scanner

Nicolescu, în paginile monografiei sale * — ofrandă de nobilă fervoare și exercițiu grav, orientat spre zonele profunde, înspre ontologia însăși a culorii. Galbenul turnerian, „concentrat la rădăcina lucrurilor", privind spre noi „de dincolo de elemente", capătă, la Vasile Nicolescu, o rezonanță nemăsurat amplă. De fapt, printr-o asemenea abruptă intuiție de critic, poetul ne deschide calea către supremul înțeles al zbaterii turneriene: lumina ca damnare. Tainic virulentă, cu acuități curios oscilante, între astringent și dulce, strălucitoare însă rareori vital echilibrată, culoarea, în celula ei ultimă, răspunde la Turner acestui destin. Tabloul din ultimii ani, *Light and coulour*, care vrea să omagieze explicit teoria goetheană a culorilor, îngemănează apocalipsa și descoperirea virginală a lumii; *Amăgirile speranței* — cum se numesc versurile însoțindu-l — și biblica, izbăvitoarea *Dimineață de după Potop:* în care, anacronism imprevizibil, pictorul ține să-l invoce și pe *Moise scriind cartea Genezei*. Pentru că — dincolo de disparatul acestor referințe — Turner reface în durere, peste ruinele oricărui Diluviu, gestul creator al luminii care întinerește universul; inexorabil și candid, cu veșnic proaspăta cruzime a flăcării și a ninsorii.

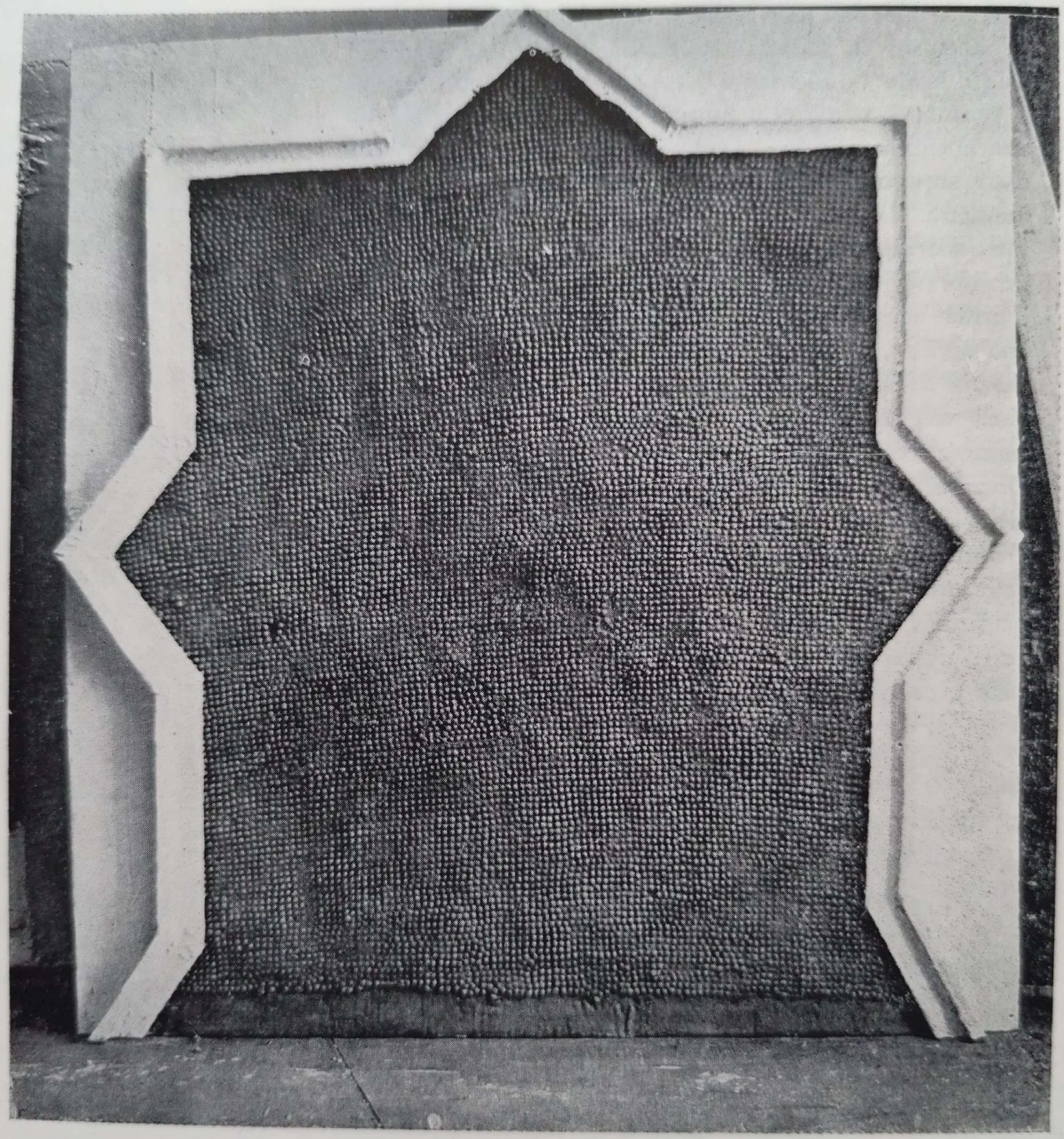
1974

---

* Vasile Nicolescu, *Turner*, Editura Meridiane, București, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

HORIA DAMIAN, *Geometrie.*



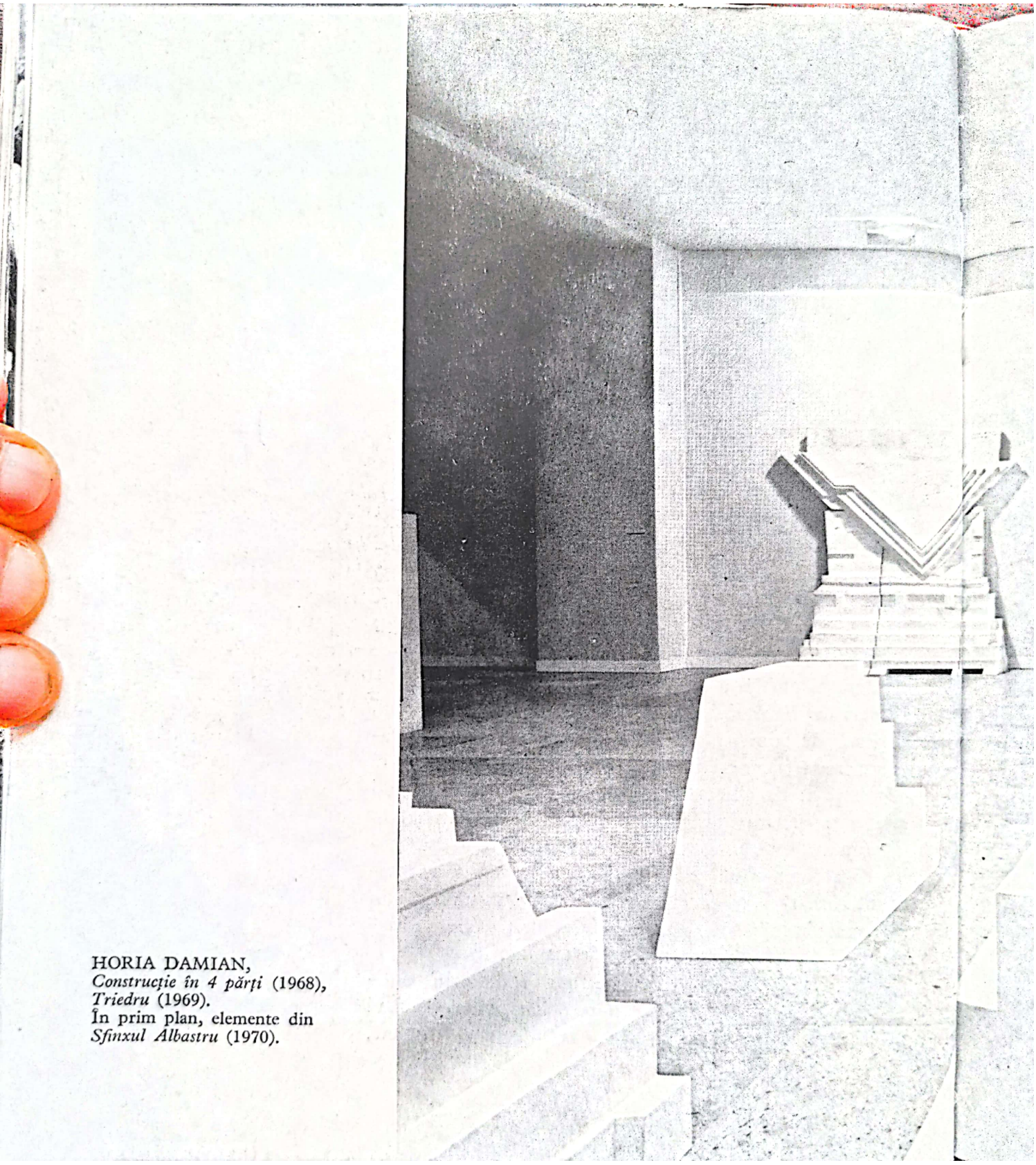
Scanned with OKEN Scanner

PROBE DESPRE UNITATEA LUMII

Scaune goale, severe în solitudinea lor, pentru zei încă nenumiți, scenografie fabuloasă pentru cortegii absente, porți în care aurul cîntă — cu o plăcere modernă a iluzoriului și în același timp grav, cu o voce de totdeauna — absolutul. Fastul auster al acestei imaginații ne așează dincolo de Bizanț, de planeitatea lui transcendentă: purtîndu-ne spre o Asie ipotetică, înspre adîncimile Egiptului și ale Indiei. Imperios definită, veghiată de tainice tipare interioare, arta lui Horia Damian caută o concreteţe de *obiect* pentru elaborările ei geometrice: de obiect care există, însă, în primul rînd *pentru spirit*, nu pentru ochi. O mare compoziție, în patru părți, o alcătuire pură și amplă, își desfășoară geometria aidoma cu niște vaste aripi, cu un cer alb inepuizabil, care s-ar rezema într-un punct, într-un vîrf: în punctul gîndului de fapt, din care, privit, orice fragment devine o probă despre unitatea lumii.

Ca niște temple clătinate, cu falii verticale în continuitatea intablamentului, ca o catapeteasmă secționată în bucăți distincte — și apoi realcătuită, voluntar,

Scanned with OKEN Scanner



HORIA DAMIAN,
Construcție în 4 părți (1968),
Triedru (1969).
În prim plan, elemente din
Sfinxul Albastru (1970).

Scanned with OKEN Scanner

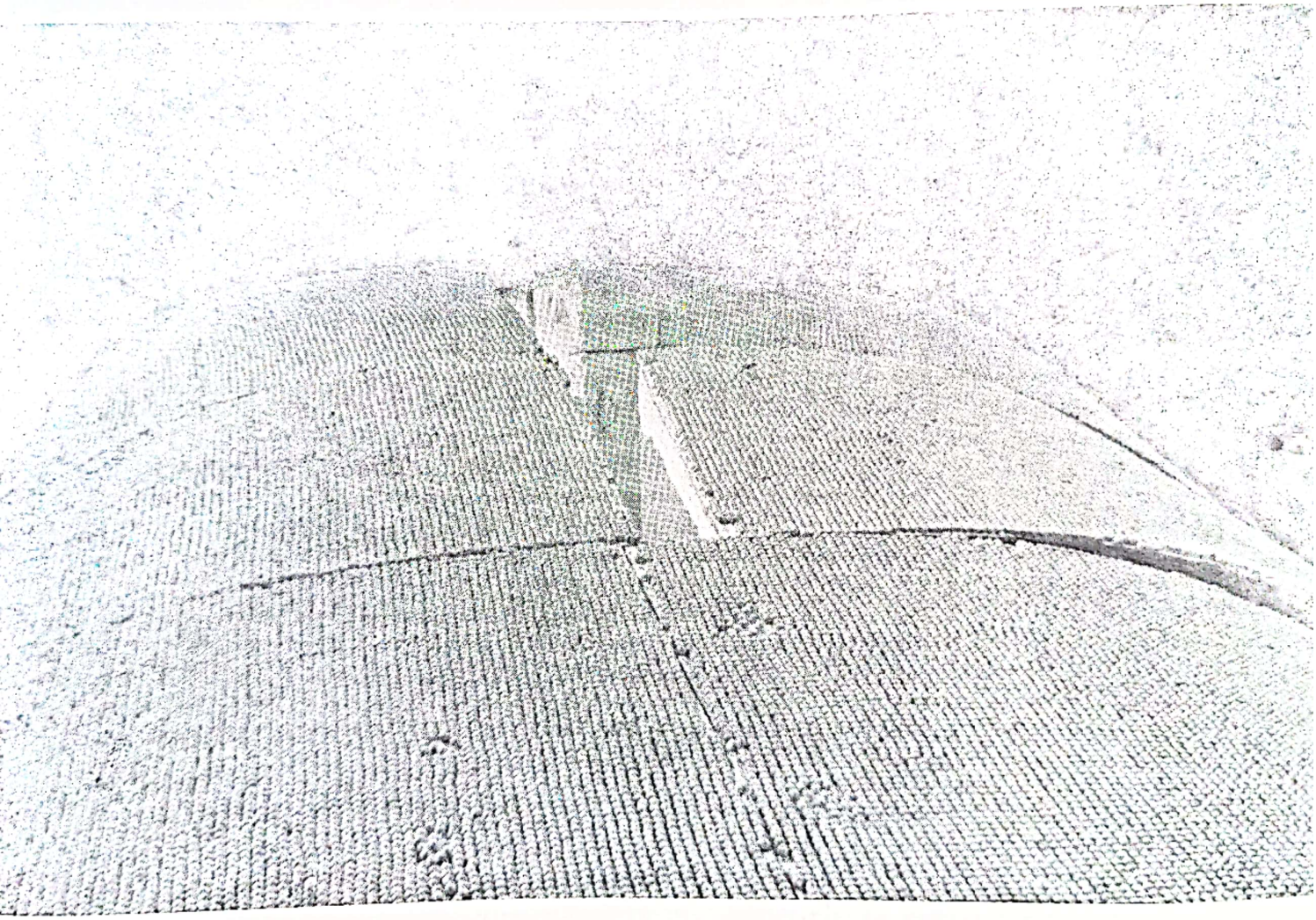
Scanned with OKEN Scanner

într-un întreg care păstrează urmele desfacerii, astfel altarele lui Damian se lăsau pîndite de fragilitate; arhitecturi atacabile în ființa lor materială, tocmai pentru a afirma că unitatea întru cuget — solemna lor nostalgie — nu-i un dat fix, inert și nedecompozabil, ci o perpetuă tensiune vie. Din materiale mai degrabă precare, din artificiosul unei tehnologii fără auguste titluri de vechime — lemn pictat și minuscule, nenumărate bile de poliester —, Damian a elaborat niște metafore de eternitate: arhitecturi în care nimic nu este doar fragment — nici modulurile vag dizlocate ori frînte; ci totul e — vital, ireductibil — semn al întregului, cifru simbolic, pentru vasta plinătate a lumii.

Într-o perioadă în care arta a cunoscut o adevărată intoxicație obiectuală, frenezиile cumulative ale „noului realism" dăruindu-ne inventare ce ezitau între relicvar și pubelă, Damian a știut să țintească spre o plenitudine fără grimasă; spre o *poetică a obiectului*, severă și candidă totdeodată. Departe de provocatoare tumefieri cantitative, corporeitatea se înfățișează aici docilă, transparentă pentru cuget. Negruri mate drept fond, într-o fază mai veche, alburi tot mai netede acum, cu mici accidente uneori, care nu vor să impresioneze totuși ca *materie*, — niciodată plăcerea suprafeței nu impietează asupra preocupărilor spirituale. Și niciodată platitudinea cantitativului nu-i răscumpărată hedonistic, doar prin rafinamente senzoriale, ci mai degrabă e recuperată intelectual, pe calea meditației. Astfel serialitatea industrială inerentă micilor particule de poliester, alcătuind largi cîmpuri monocrome, se estompează în fața perspectivei abstracte pe care o iscă folosirea lor invariabilă: atomi, ai spune, în sens antic, *semina rerum*, grăunțele inumerabile ale lumii; bogăție seminală aglomerată în aceste arhitecturi, ca într-o tipsie de floarea-soarelui, imensă, mici boabe repetitiv, neobosit adăugîndu-se, făcînd, din orice netedă suprafață, un univers la ne-

Scanned with OKEN Scanner

HORIA DAMIAN, *Galaxy — 4*, sculptură (1974), lemn, metal, polyurethan, pictură polyester.



Scanned with OKEN Scanner

sfîrșire divizibil. Ca un cer care furnică de constelații, de punctatura acestor miriade de semințe arzătoare, cerul căruia Damian i-a dat figura unei sferice lentile albastre, rîurind de boabe fără număr, astfel, pare a spune artistul, lumea e inepuizabilă în țesătura ei ultimă, — dincolo de corola de miraje a aparențelor concrete. Buza de alb înconjurînd, carnal rotundă, inocentă, cerul — în piesa tocmai care se intitula *Bleu ciel* — ce însemna, decît marginea de tăcere gravă pe care, brâncușian, și-o menajează această artă de cosmice înțelesuri? Tăcere a bogăției existențiale, nu tăcere a vidului, care proliferează de atîtea ori trufaș, pînă la un zero absolut, în arta contemporană. Tăcere a alburilor strălucind fără senzualitate, în obiecte tot mai esențiale și mai tranșante — cum sînt acelea pe care i le-am văzut în atelier, ultima oară, după ce dominaseră marea expoziție Damian de la Muzeul de Artă Modernă. Volume tot mai autoritar simple, grupîndu-se nu o dată senin, în compoziții grandioase, ele par să figureze acum niște hieratice rampe de lansare, pentru visele sublime ale speței.

Îl obsedaseră, de mult, albastrurile întîii mari nopți din istoria lumii, aceea care ne-a dat astrologia chaldeeană, și toată înălțarea ezoteric contemplativă a Sumerului, a zigguratelor neverosimil crescînd spre tării. Mi-a arătat odată ilustrațiile sale pentru *Ghilgamesh;* în care, ciudat, printre albastrurile coapte, magnific elocvente, mi s-a părut că recunosc, fără surpriză, și un ecou din vechile noastre fresce; un galben de grîne românești dublînd, aș spune, cu o componentă mai umil vitală, hieratismul arheologic din acele imagini. Expiatorie, fatidică metaforă a absolutului, aurul geometriilor lui Damian lucește, dincolo de orice exotism, în noaptea albastră a lumilor infinite . . .

1973

p. 333
HORIA DAMIAN,
Marele paralelipiped stelat
(1970),
polyurethan, poliester
și lemn.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LUMEA CA TEATRU

„Inima-mi bate mai iute în fața marilor ziduri", spunea Delacroix, — e o sfidare exaltantă, pînă la vertij, în golul vast pe care pictorul decorator trebuie să-l nege și să-l asume totodată. Să arunci în hăul acesta de alb, în imensa lui așteptare, veriga imaginilor, — să-l faci să răsune, somptuos și solemn, tresărind prelung la impalpabilul viselor . . . Și nu e vorba de beția simplă a cantității; din contra, există o paradoxală nemăsură, care incită tocmai către o depășire a cantitativului.

Iată de ce urmărim cu înfrigurare, ca un pariu fertil și ca un test pentru nivelul nostru de civilizație artistică, soarta unor uriașe proiecte, prilejuite de edificii contemporane. Dacă, de pildă, tapiseria pe care Șerban Gabrea și Florin Ciubotaru o pregătesc pentru Teatrul Național se va așterne pe o suprafață de 150 de metri pătrați — fiind, după cîte știm, cea mai întinsă lucrare de acest fel din lume —, dacă talentul lor se ia ferice la încercare cu un asemenea monstru magnific, — temeritatea nu-i numai spre cinstea lor, ci și a obștii însăși care îi susține. Ne amintim, în producția academismului, în arta de

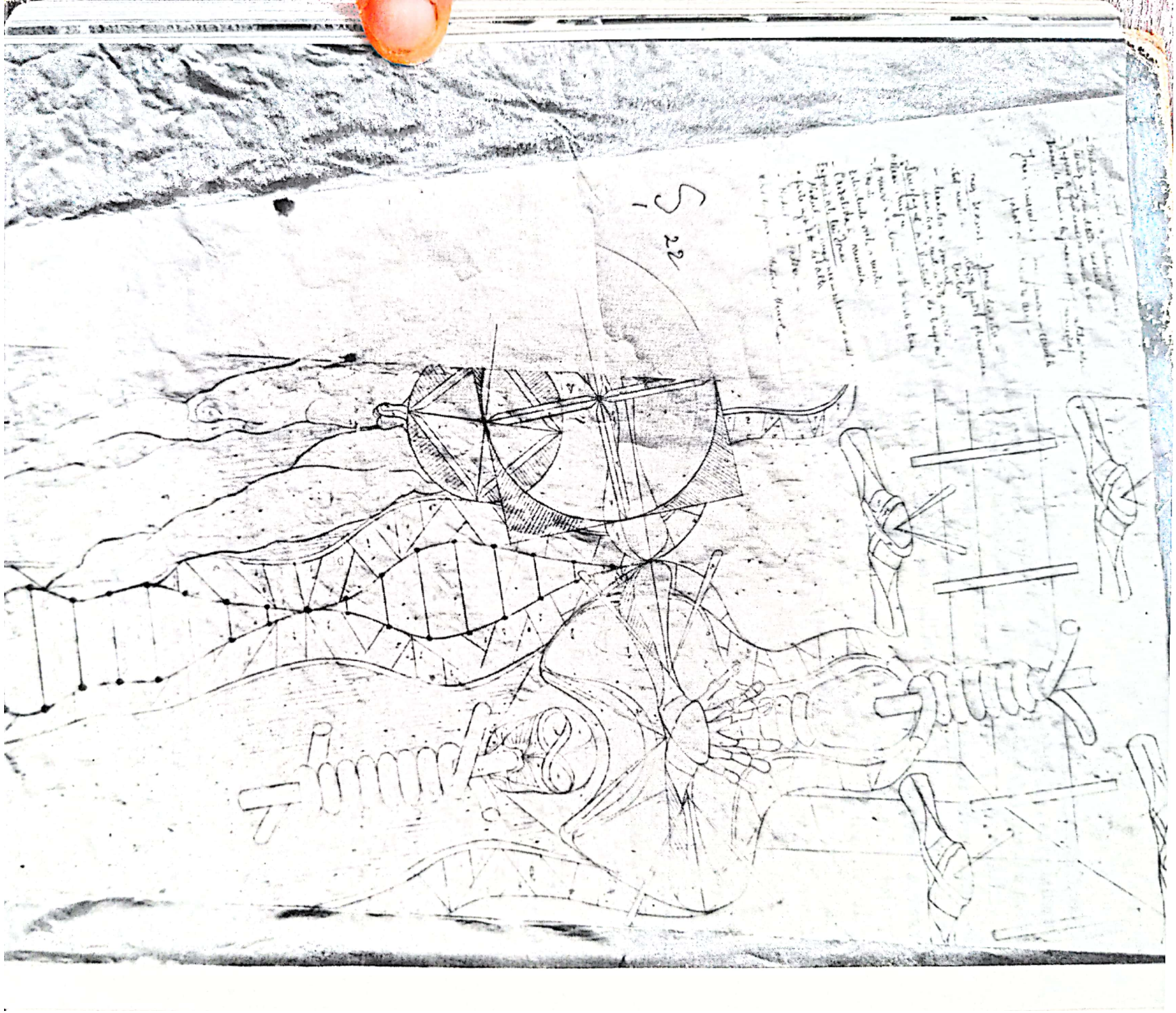
Scanned with OKEN Scanner

reţete, hotărîtă să evite asprimile adevărate ale meseriei, dimensiunea vastă servea drept *alibi* trufaş, pentru a masca absenţa de fervoare şi de sinceritate. Grigorescu, în vizită la G. D. Mirea, uitîndu-se dezamăgit la tot ce-i arăta mai tînărul confrate, la marile maşinării pe care i le exhiba acel talent factice, se spune că n-ar fi întrebat decît atîta: „Ceva mai mic n-ai?" Dincolo de orgoliul plat al cantităţii, curajul marii dimensiuni poate fi, însă, o formă tocmai de responsabilitate: cînd e însoţit de o conştiinţă aprigă a dificultăţilor, de trăirea lor autentică.

Dificultăţile cu care-i semănată o astfel de înaintare — imprevizibilul germinînd, la această scară, cu o curioasă intensitate —, Şerban Gabrea le vedea aidoma unor trape ce s-ar căsca, fără de număr, sub pasul artiştilor. Dar trape — aş adăuga — înseamnă aici şi altceva, solicitant şi pozitiv: fiecare dificultate fiind, pentru autori, ocazia unei cufundări în adînc, în propria lor problematică, în resursele experienţelor diverse de pînă acum, — de la şevalet la tapiserie sau frescă; fiecare trapă reînnoind propice tensiunea creatoare... Invenţie perpetuă insinuată în rigoare, un neascuns procent de aleatoriu în trecerea de la structură la detalii, timpul acumulat — ani întregi, neîntrerupţi — care nu vrea totuşi să apese compact, să fie pentru creatori o închisoare, ci parcă naşte, dimpotrivă, pe culoarele acestea lungi ale firelor, făgăduinţe, mereu altele, de libertate: cine poate trece nepăsător pe lîngă *epica* unui astfel de travaliu? Ca în vremurile de demult, ale goticului, şantierul e la faţa locului, proiectul se transpune, se *efectuează* aici, chiar în incinta Teatrului. Un spaţiu oarecare, un atelier de o firească nuditate. Dar jocul între neîncheiat şi finit renaşte pe un atît de amplu front, durata tresare cu atîta incitantă organicitate, încît dia-

pp. 336, 337
Schiţe pentru tapiseria *Teatrul*, de Florin CIUBOTARU şi Şerban GABREA. Haute lice, 168 m², TEATRUL NAŢIONAL din BUCUREŞTI.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

lectica acestei zămisliri iradiază ca o fascinație. Fragilă, arahneană, și fermă totodată, vasta alcătuire paralelipipedică a urzelii preface războiul de țesut într-o cușcă fantastică: după o figură închisă, firele întinse enorm fug pe orizontală, pînă departe, la vreo 20 de metri, se înalță vertical, revin apoi, așternute din nou într-un plafon transparent, pentru a coborî în ecranul pe care crește imaginea; bucata țesută se adîncește și ea, se lasă furată treptat, în substructura sistemului, napa de culoare deja zămislită se așterne sub labirintul paralelipipedic, emblema uriașă, ca un soare exploziv, se îngroapă precum astrele în umbra implacabilă a unei mișcări de revoluție; pînă ce sorocul unei lente progresii, în felul unei cosmice primăveri, o va împinge din nou într-o ecloziune verticală. Nu fabulez, apăsînd asupra impresiei de fatidic. Iată, obstinată și gravă, tapiseria crește, a luat ființă din ea cam o treime: cu inerția, sau logica ei grandios autonomă, mașinăria a devenit asemenea unui destin. Nu m-am mirat că, pentru tinerii artiști, ea s-a transformat într-o dimensiune organică a propriei lor existențe; că vorbesc despre lucrarea lor, despre ritmurile ei de creștere, în termeni de metabolism.

Dar dacă ne gîndim mai bine, nu e în cauză numai metabolismul lor, al unor talente oricît de semnificative; ci, într-un fel, metabolismul sufletesc al nostru, al tuturor. Pentru că există o artă a sărbătorii și a spectacolului în sens larg, care angajează strada, piața, nu numai sala propriu-zisă de spectacol, — o artă în stare a defini, mai viu poate decît orice alt efort, conștiința de sine a unei comunități. O societate nu e solidară numai prin sarcinile pe care și le fixează, dar și prin respirația însăși a bucuriei, prin firescul pe care îl pune în ritmurile trăirii ei alegre. Prodigalitatea carnavalului roman, splendida, vitala lui desfășurare de iluzie, n-o poți, la Goethe,

Scanned with OKEN Scanner

despărți de sentimentul unei simplități regăsite, al propriei sale autenticități recuperate. De unde, în descripție, acea robustă aplicație vitală, fără opulență și fără cochetărie, acel inimitabil accent al satisfacției goetheene — exactă și totodată plină de vervă, inteligentă dincolo de orgoliul individualist. Comuniunea întru bucurie deschide porți noi înțelegerii. În jurul scriitorului, jactanță dezinvoltă, superbe teribilisme care doar amuză, o febră a serbării, atotcuprinzătoare. Trăsurile se năruie, parcă acoperite de zăpadă, sub massa drajelelor albe cu care oamenii se bombardează; avalanșa himericului face presiune asupra realului. Și intuim, prin Goethe, cum, frămîntată îndelung de imaginația istoriei, o civilizație își revelează adevărul profund în însuși iluzoriul carnavalului.

Despre aceiași romani, despre locuitorii moderni ai Urbei, un alt comentar, perspicace, al Doamnei de Staël, în prag de secol XIX, spunea că „nația pare de o mie de ori mai distinsă în jocuri decît în propria ei istorie". Dacă prin forfota măștilor, prin izvorîrea fără de sfîrșit a travestiurilor, ilustra călătoare putea ghici și „triști Arlechini sau taciturni Polichinelle", — recunoștea, și la ei, „o conștiință de carnaval satisfăcută": o conștiință care înseamnă aproape o îndatorire. Liant nesperat, — în febra unor astfel de divertismente se încheagă un principiu de spontană coerență morală; se rostește, ireductibilă, mîndria unei anume solidarități civice.

„Plîngeți orașul cu trei sute de triumfuri", se lamenta Childe Harold, al lui Byron, evocînd Roma. Triumfurile au fost o vocație a istoriei romane, — dar sub emblema aceasta, a triumfurilor, s-a așezat și continuitatea dintre evul modern al Renașterii și marea Antichitate. „Roma

Scanned with OKEN Scanner

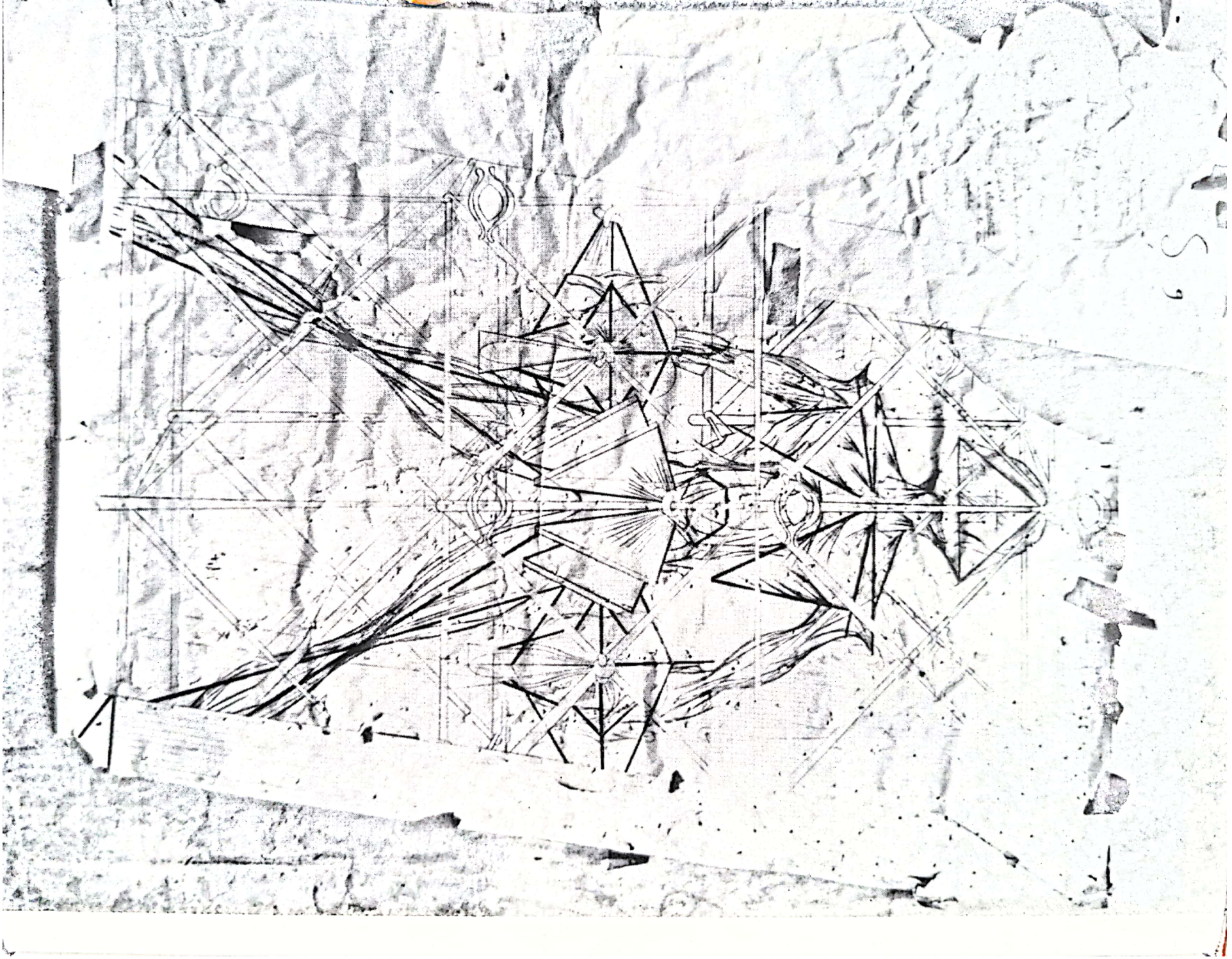
triumphans" se numea, sub pana lui Flavio Biondo, întîia încercare de amplă descripție a antichității romane.

Să ne amintim paginile revelatoare ale lui Burckhardt, — în Quattrocento s-au compus tratate despre „arta de a triumfa". La modul celebrării sublime, în travestiuri arheologice, epoca își spunea orgoliile, își clama înalt dignitatea. Și nu numai la Roma, ci și în alte părți, în Florența lui Lorenzo de Medici, unde se reeditase bunăoară triumful lui Paulus Aemilius: acel imens spectacol — o defilare de trei zile —, în care vitalitatea opresivă a cuceritorilor asculta de scrupule surprinzător *artiste*. Cum înțelegem din Plutarh, mormanele de arme și de argintărie, care împodobeau cortegiul — era prada smulsă Macedoniei — se rînduiau în felul unor luxuriante naturi moarte, dibaci compuse, cu o calculată dezordine. Însă artisticul e convocat, nu insidios și subreptice, dimpotrivă, în chip deschis, ca o invincibilă legitimare, în serbările pe care, neîntrecut, le organizează Renașterea. Dînd pildă veacurilor viitoare — pînă tîrziu în Baroc și în Revoluția Franceză, cînd mari serbări vor fi ideate de pictori ca David —, epoca renascentistă a logodit prestigios divertismentul colectiv și arta cea mai riguros elaborată. Un geniu auster ca Brunelleschi nu s-a sfiit să monteze, pentru o serbare florentină, aparatul unor complexe figurări, — mașinăria de el realizată mișca sfera cerească, îngerii rotindu-i-se în preajmă, și o nacelă în formă de mandorlă pentru războinicul arhanghel Gabriel. Și tot o sferă, emulatoriu colosală, în replică la Brunelleschi, avea să înfăptuiască Leonardo, la curtea din Milano; astfel, inginerește echivalată, mecanica planetară dînd la iveală un balet de zei cîntători, ieșiți pe rînd din acest cosmic receptacol.

Nici o mirare, după asemenea ilustre antecedente, datorate spiritelor celor mai severe, — nici o mirare dacă secolele care urmează roiesc într-o neîntreruptă

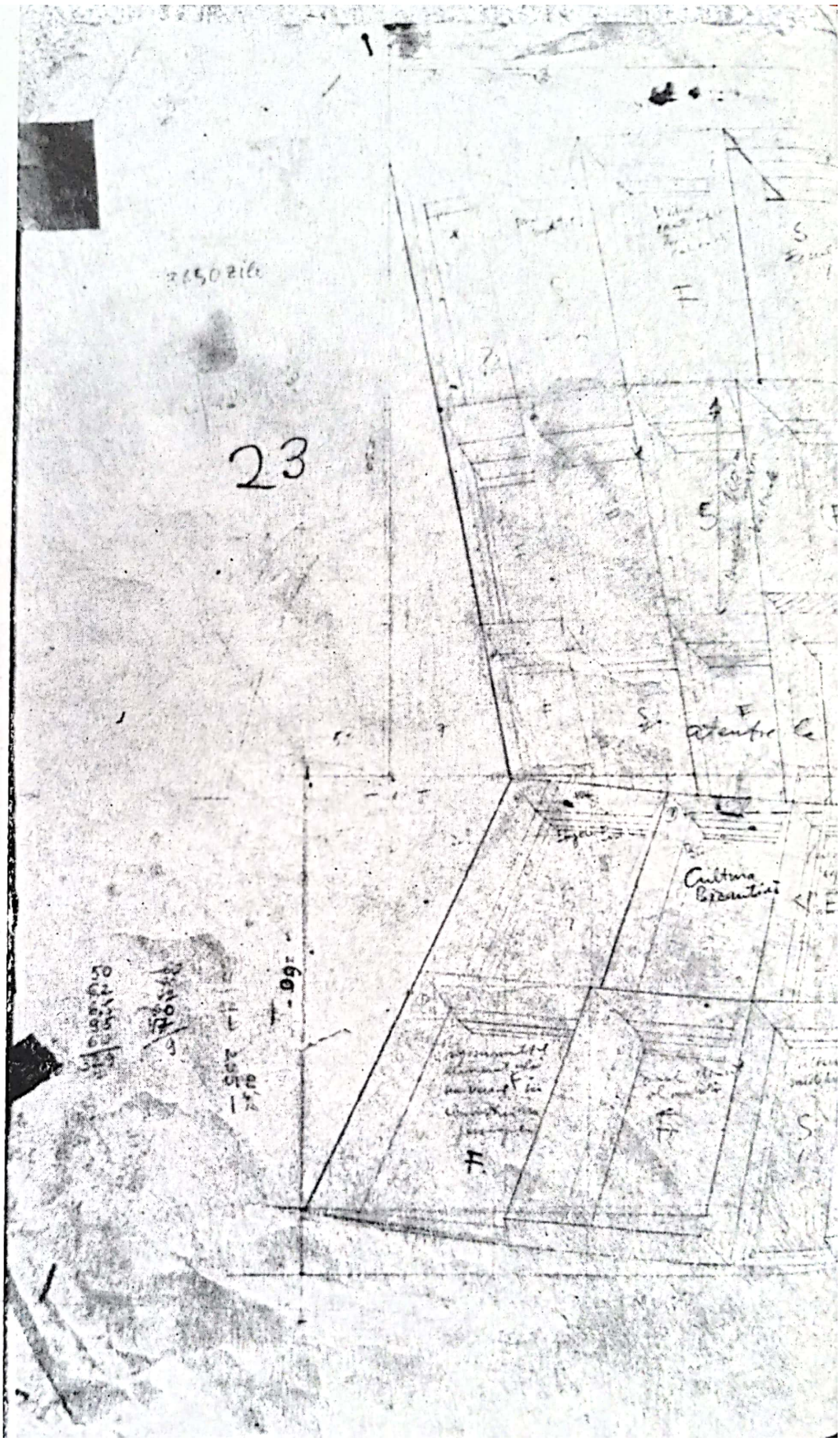
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



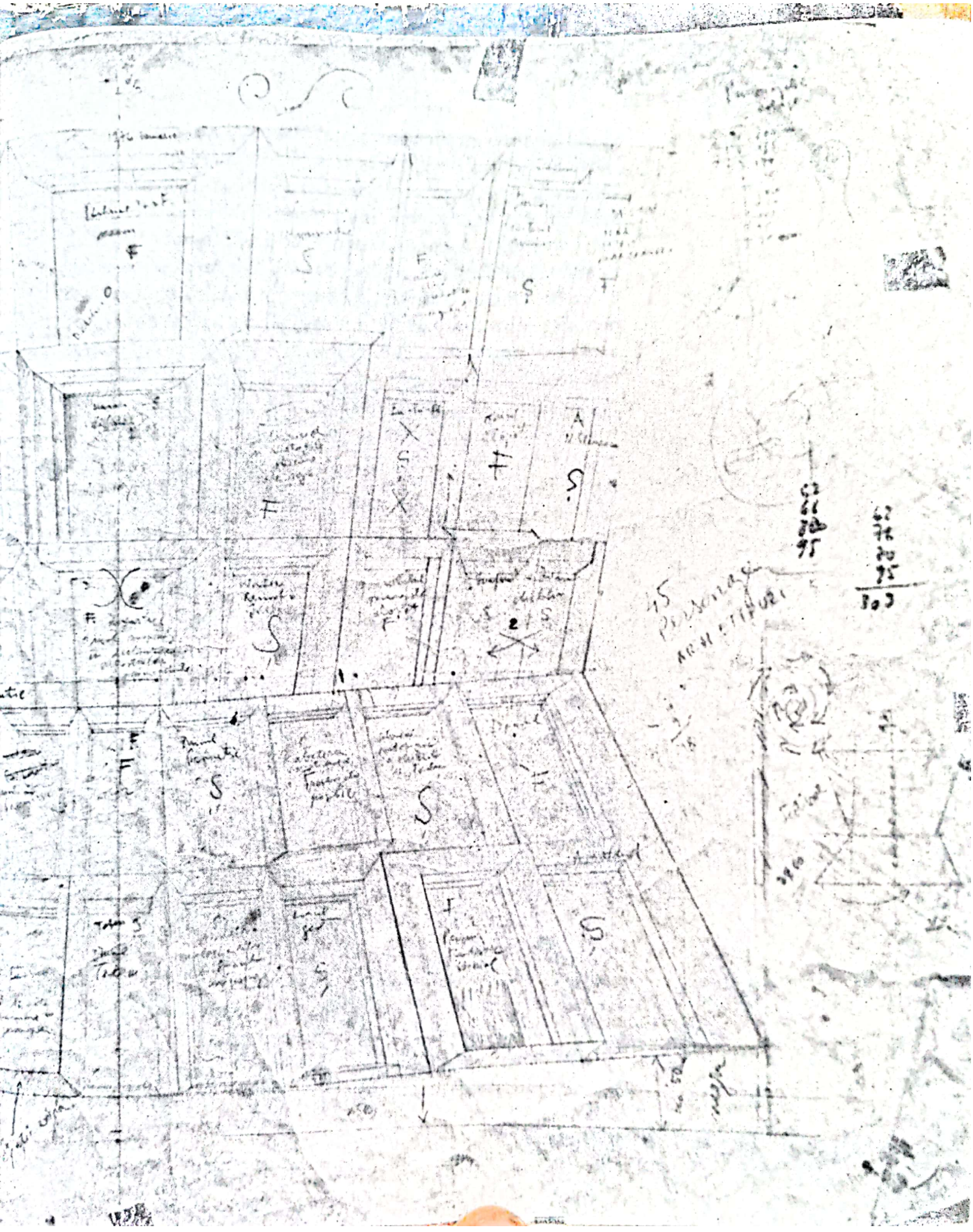
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



pp. 341, 342, 343, 344-345
Schițe pentru tapiseria *Teatrul*, de Florin CIUBOTARU și Șerban GABREA.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

glorie de scenografice iscusințe. E un tablou de Guardi, bunăoară, înfățișînd o ceremonie venețiană, sub ochii Dogelui; un tabernacol uriaș a crescut incredibil în mijlocul Piazzettei, mai înalt decît Biblioteca lui Sansovino și decît însuși Palazzo Ducale. Iar tabernacolul imaginat de Bernini pentru San Pietro, așezat ca altar chiar în centrul basilicei, își impune gigantismul ieșind complet din așteptările de ordin arhitectonic. Argan a spus-o magistral — nu e o arhitectură, un *tempietto*, care, oricît de mare, ar fi părut o simplă reducție meschină, în spațiul incomensurabil al edificiului; e, în schimb, o *mobilă*, exotic sustrasă, deliberat, arhitecturii; la această scară de proporții — înaltă cît o casă —, realizînd o surpriză alienantă, așa cum, în cheie modernă, fac proiectele lui Oldenburg sau Kantor: obiectele ivite parcă pentru a neliniști întreg orizontul unui oraș.

...San Pietro, pentru că ne urmărește necurmat fantasma Romei: rotundurile ei, cînd ruinoase, cînd intangibil autoritare; dura mulțumire de sine a marilor tambure cilindrice, inelul lor, hipnotic închizînd o teribilitate fără expiație: Colosseul, în care istoria apare extranee, ca o selenară provocație adusă prezentului; mormîntul Caecillei Metella, mausoleul lui Augustus, și rotunda, trufașa lor compactitate, de sigilii oarbe pe trupul veșniciei; Castel Sant' Angelo, mormîntul gigantic — fortăreață totdeodată — numit de Hocke un imens „*objet surréaliste* al istoriei". Acolo, mai pregnantă decît oriunde, obsesia acestei circularități care, crescînd, se înșurubează în sine, ca în straturi de enigmă... Sau se desface, altădată, în decrepitudinea umbroasă a vreunui nimfeu abandonat, așa numitul templu al Minervei Medica de exemplu, din cunoscuta planșă piranesiană, cu ierburi care pipăie puternic și cald, buza unui dom în ruine.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea am evocat fantasma rotitoare a arhitecturilor Romei: în proiectul imaginat de Gabrea și Ciubotaru, circularitatea stăruie indelebil. Central, un soi de turn, vast conținător de inepuizabile ipostaze, ca o enormă cutie care ar desface, rînd pe rînd, către noi, istoria de totdeauna a teatrului: un Babel sugrumat înspre mijloc, care pare că se rotește axial, aducînd în dreptul privirilor noastre, propunîndu-ne-o, profuzia învolburată, exaltantă, a sublimei vanități ce se numește teatru.

Foșnetul oracular al acestor figuri închipuie o imagine *deschisă*, spre asta tinde efortul autorilor; ideatic *deschisă*, cum se rostesc artiștii, către îndărăt și către înainte. Astfel — într-o atare accepție — teatrul devine un echivalent al muzeului; muzeul reinventat, muzeul perpetuu reiterat după pilda picassiană — reinventat cu disperarea saltului în gol, care înseamnă totodată retrăirea polemic fulgurantă a fiecăruia din momentele trecutului. Dar muzeul, la rîndul lui, nu devine azi, tot mai mult, *teatrul* paradoxal în care operele de artă, oricît de zgomotos demitizante, visează să-și trăiască suprem existența? Muzeul nu devine el însuși, în atîtea înfăptuiri ale arhitecturii contemporane, un dispozitiv teatral — acela bunăoară, recent, de la Universitatea Berkeley, într-o succesiune ca de practicabile și de balcoane scenografice? Sau multe din proiectele pentru Plateau Beaubourg, care, — în continuarea lui Frank Lloyd Wright, de la Guggenheim, și a altor mari precursori — ne propuneau un fel de circularitate expozitivă; întorcîndu-ne în chip neașteptat, la visul, fantastic pe cît de sever, al uriașelor sfere îndrăznite de Boullée și Ledoux, pentru a figura, integrator — în epoca Revoluției Franceze —, edificiile publice de cultură; la acel desen al lui Ledoux, unde, răsfrînt în cupa ochiului, teatrul e de o delirantă vastitate curbă.

Scanned with OKEN Scanner

Circularitatea a putut fi, în istoria gîndirii, tocmai o imagine de statism primordial: „Zeul se odihnea neclintit în solitudinea lui circulară" scrie Empedocles. Aici, dimpotrivă, rotunzimea nu înseamnă închidere în sine, abolire a dialecticii; e fervidă de mişcare, de ciocniri şi explozii. Turnul-muzeu, repertoriul circular al teatrului, a devenit — asemenea unui mare scrînciob care se învîrte — însăşi emblema uriaşei maşinării a lumii. Lumea ca teatru — par a spune artiştii, reluînd comparaţia, de o inuzabilă longevitate, pe care au iniţiat-o stoicii. Iar alături, în stînga, celălalt „volet" al compoziţiei închipuie nişte vaste segmente circulare divizate în casetoane, precum cupola de la Pantheonul lui Agrippa. Dar imaginaţi-vă calota uriaşă a Pantheonului, segmentată în felul unor nacele aruncate în hăuri, — arheologia devenită *fantascienza*, totul prins în vîrtejul unor cununi făcute din materii fără nume — paiete dintr-un cosmic carnaval, coji, aşchii răsucite din posibile cataclisme, sau, încă, ninsori seminale! La scrîşnetul acestor vaste sfere tresar semiţele lucrurilor, giganticele lespezi ale stabilităţii istorice s-au pus în mişcare, — sub raza divinităţii care este Ochiul. Pentru că arhitectura în fagure a turnului din mijloc o regăsim, concentrată, în sîmburele prodigios al Ochiului. Globalitatea creaţiei pe care o încorporează teatrul e emblematic tradusă, în puterea aceasta coerentă a privirii. Lumile se desfac, în acest vîrtej al imaginaţiei disociative, pentru a se reuni din nou în nucleul suprem al privirii. Iar în dreapta, altă metaforă fundamentală — mîinile: două palme deschise în miezul unei corole de forme care horesc plutitoare spre spulberul tăriilor; un fel de istorie a teatrului, figurată în succesiunea aparenţelor pitoreşti — o farandolă de costume fără nimic didactic, dimpotrivă libere, arhetipal libere, ca o pletoasă rîurire de lumină —, în jurul mîinilor care le desfac către lume.

Scanned with OKEN Scanner

De aici, limbajul clar-obscural pe care l-au adoptat artiștii. Împotriva tradiției curente a tapiseriei contemporane, ei au gîndit, pentru această vastă desfășurare, un dialog de forme care să proclame lumina drept arhitectura ultimă a lumii: în felul vechilor plăsmuiri pornite de la Platon, înfățișînd lumina ca firul care coase tainic lumea, — în unitatea ei, odihnitoare pentru cuget. Astfel, „nodurile" acestea de forme în mișcare proclamă coerența supremă a lumii, care e de ordinul luminii, adică al ideii.

Idee — și am definit, în ceea ce părea să fie un eclectism istoric, tipul tensiunii artistice care străbate vasta compoziție a lui Gabrea și Ciubotaru. E tensiunea pe care a inaugurat-o marele veac al XVI-lea, dominat de manierism, tensiunea ce transformă în epopee a lumii universul, la Tintoretto, la El Greco, — spre a nu vorbi de precursori ca Beccafumi, la care trupurile sînt spectrale, ca de alabastru, iar întunericul asemenea cu o mîngîietoare ambră îngălbenită; tensiunea ce deschide compactitatea universului pentru neliniști, fracturînd-o expresiv, la străfulgerările Ideii. Așa cum analogia arhitectonică, odată formulată, e negată pe dinăuntru, imaginile de stabilitate fiind aruncate în mișcare, în tării, în ciclurile marii rotiri universale, — tot astfel alcătuirea însăși a anatomiilor suferă un proces de fracturare și de recompunere capricioasă, aproape arcimboldiană. Spațiul deschis se inserează în înseși structurile date ale trupului. Ca mari palete donquijotești, succedîndu-se aproape paralele, o serie de planuri secționează trupurile, fiecare corp e ca o succesiune de paliere — cu alte cuvinte, logica arhitectonică a turnului etajat, a Babelului bruegelian din centrul compoziției, trece și în detaliul alcătuirii anatomice. Accentele săgetătoare, virgulele ninsorilor cosmice, străpung ca un

compas formele, ca un *memento* de acuitate. Nu pentru un purism glacial, ci pentru o vitală agitație, trupurile au încorporat precarul și himericul, după modelul acelor grandioase sperietori tragice, care-s uneori personajele shakespeariene, rătăcitorul rege Lear, de exemplu. Triumf al deschiderii, în ceea ce ar părea să o refuze, — insinuat, așadar, în straturile ultime ale formei, în celula însăși a ideației. Dezintegrările acestea, în care lucrurile și oamenii ard parcă în flăcările ficțiunii teatrale, ale unei ficțiuni care consumă și exaltă, dezintegrările acestea alcătuiesc precum un fel de străluminare sublimă; aceea a trăznetului coborît — cum credeau anticii — într-un fel de fabuloasă mîngîiere peste mormintele aleșilor, al lui Euripide de pildă.

Teribilitate — unele figuri au ceva din fastul hieratic, compozit, al capetelor ca niște promontorii cu șerpi, pe care le vădește Athena phidiacă. Ai spune, un Baroc insinuat în însăși clasica axialitate, pe care, pe verticală, o realizează această succesiune de personaje. Sîntem, cu aceste opțiuni stilistice, dincolo de alternanța complementară dintre stabilitate clasicistă și neliniște manieristică, dincolo de pendularea pe care Hocke o presupune o constantă a evoluției. Dimpotrivă, prin astfel de întruchipări artistice, sîntem puși în fața unei *sinteze*, care alătură, într-o concomitență totalizatoare, stabilitatea de semn clasic și enigmaticul neliniștit al imaginației. Figuri *de-chirichiene* își multiplică luxuriant ecourile spațiale, devin Sibile despletite, convocîndu-ne parcă la o depășire a contrariilor, într-un fel de eclectism programatic. Anamorfoze conice — Dalí nu le-a inventat, exista o lucrare chiar cu acest titlu a lui Du Breuil, din secolul al XVII-lea —, o secretă organicizare operează restaurator asupra lumii, în clipa în care o fracturează, în clipa în care o supune unei explozii dezintegrante. Această uriașă întreprindere, care consumă ani de muncă și înaintează lent și loial, își poate

Scanned with OKEN Scanner

îngădui chiar un procent de legitimă „promiscuitate" stilistică — în cadențele înaintării sale. Un fenomen de anvergura unei asemenea tapiserii nu lasă loc pentru calcule de tiranic purism: mi-o amintesc, filmată dindărăt, catapeteasmă hirsută, vastă întindere blănoasă, aspră, — respirînd un fel de brută rezistență, indiferentă la fragile combinații.

Nu doar lumea ca teatru, sau teatrul ca lume — dincolo de aceste simetrii, pulsează în imaginea ei, compensator, o succesiune globulară de convexități și concave intrînduri; biruie în ea, peste știința compunerii, o vitalitate irepresibilă. Dacă marile sfere care defineau platonician armonia lumii se întretaie aici și se aruncă în spațiu, e pentru a închipui o robustă metaforă: teatrul ca o secțiune în fructul imens al lumii.

1974

Scanned with OKEN Scanner

INEPUIZABILA NIKE

Asociată îndeobște cu Athena, Nike era un nume, o ipostază chiar, pentru zeița inteligenței. Iat-o, însă, aici, nu răsărind abrupt și mitic, precum Athena, ivită salvator din țeasta în migrenă a unui dumnezeu părinte; ci, dimpotrivă, concret brutală și nerăbdătoare, abia ținută în loc între metalice cîrlige și otgoane, în proza stenică a unei făurării moderne.

. . . Abia ținută să nu plece, își simte parcă bronzul șiroind de mușcătura proaspătă a focului; cu brațul ferm care înaintează înspre noi, cu un elan imperios, *Victorie* respirînd o logică sălbatec persuasivă. Arbitrară pe cît de coerentă, ființa ei rotitoare fuge și stă, superb contradictorie, fulger planat și aspră massă.

Fulgerul descărca pe orizontală, pe orizontala brațelor larg deschise, o tensiune a mîndriei prometeice, în altă înfăptuire, mai veche, a aceluiași sculptor, — cunoscuta, vasta emblemă care se înscrie triumfal deasupra barajului de pe Argeș. Era întipărit, în acea statuă a *Electricității*, un înțeles, inseparabil, de *Victorie*, —astfel

Scanned with OKEN Scanner

mi s-a înfățișat în rîndurile pe care i le consacram acum aproape zece ani; aflat atunci, în 1967, la întîiul său enunț, de o frumusețe tînără, nervoasă, monumentul elaborat de Constantin Popovici domina indiscutabil excelenta expoziție a artistului. Și se împărtășea, emblematica lui figură, firesc, fără translații pedante, din acel duh de Victorie ce stăruie, demult propice, asemenea cu o augustă briză, peste catargele înalte ale marelui umanism.

Căci nu greșim dacă detectăm, în afirmarea orgolioasă a omului — așa cum a cristalizat în simulacrele artei de ideație clasică, pornită de la Helenii antici —, nu greșim dacă detectăm, în peremptoria lor integritate, unda prelungă a acelui șoc liberator, care a marcat, la începuturile ei, prin Salamina, prin Platea, istoria europeană. La această Victorie mă gîndesc, la acest duh de libertate, ireductibil, nu la cutare figurație parcă zadarnic înaripată; la victoria care cîntă în toate marile sculpturi ale Greciei, prezentă în nudul feminin ca și în torsul de războinic; la aceea de la care se reclamă îndrăznelile acțiunii dar și ale gîndului, de nedespărțit în antichitate. Succesul memorabil al *Antigonei* — unde răsunaseră versuri de explicită laudă a omului — îi adusese lui Sofocle onoarea de a fi numit strateg la Samos, comandant de oaste și de flotă. Concetățenii lui atenieni îl meneau astfel unei inepuizabile Nike, aceeași în zbor biruitor pe mările luptei, ale curajului, sau pe crestele de marmură ale verbului.

Într-un sens, filogenetic, orice elogiu al omului își înmoaie aripa în apele Egeei. Ca să închipuie bronzul lui notoriu, acea imagine acut modernă — ființa plurală, paradigmatic afirmativă, cu brațele imens și liniștit deschise, care se cheamă *Omul* —, unul din primii sculptori ai epocii noastre, Ipoustéguy, îmi mărturisea că a mers să vadă Parthenonul; și, cînd l-am întrebat, recunoștea că a voit să asume, în el, *Victoria de la Samo-*

Scanned with OKEN Scanner

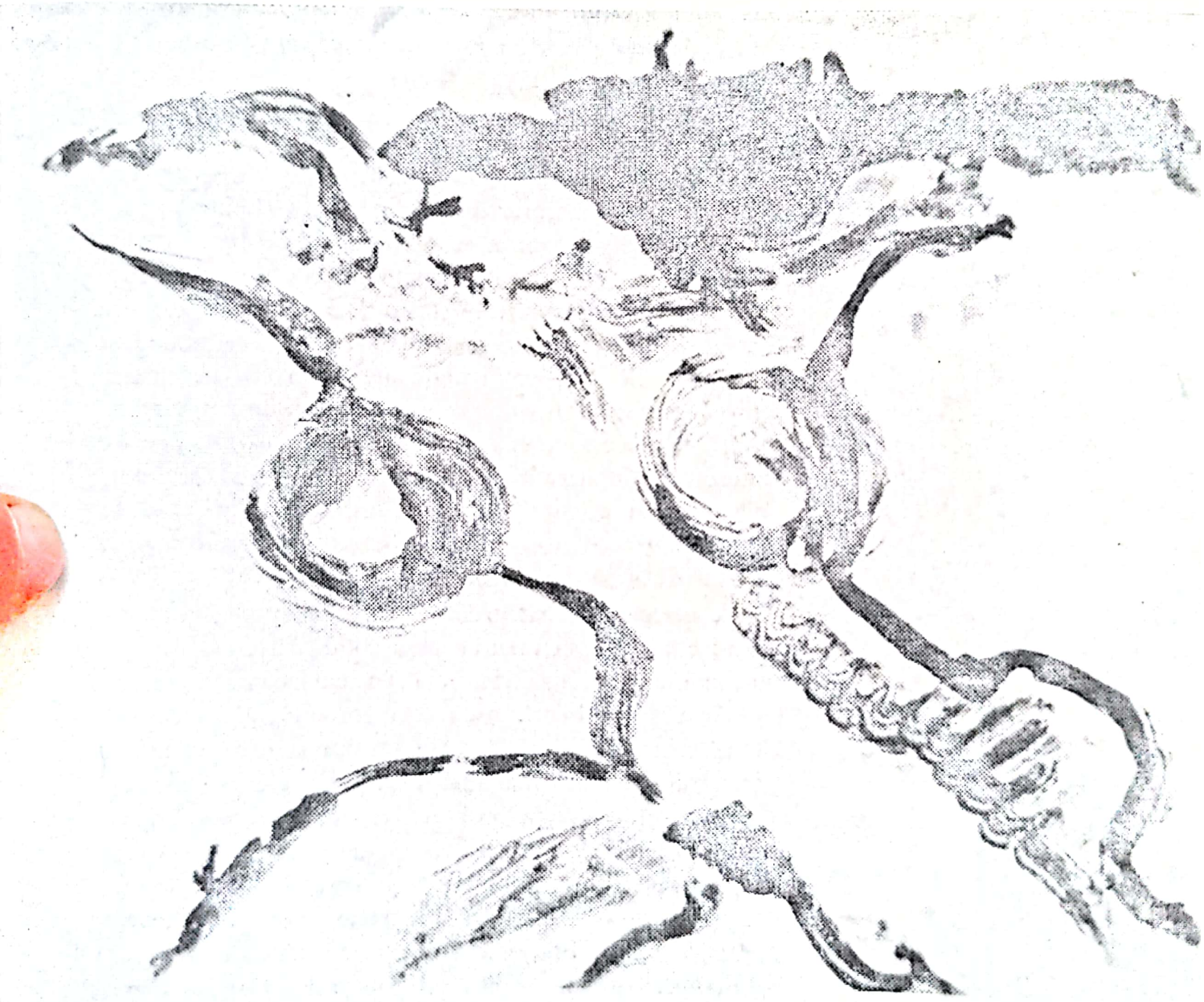
thrace: în echilibrul tripodic al acestui *Om*, care, în bronz, parcă ar stabiliza o implacabilă rotire.

Cea mai ilustră azi dintre Victoriile vechimii, Nike de la Samothrace, se avînta în larg, la prora unei nave; ea însăşi, nava, nobilă unealtă de poezie, aducînd înspre noi o încărcătură milenară de înţelesuri grave. Era, ne amintim, la Horatius (*„O navis, referent in mare te novi/Fluctus; O quid agis?"*), comentată, codificată deja de Quintilianus, alegoria însăşi a Republicii, traiectoria ei îi desena poetului destinul vieţii civice. Cruntă în jubilaţie, învoaltă şi precisă totuşi în mişcare, amplu crescîndu-şi avîntul, transmis în ritmica dur etajată a draperiilor ca într-o înlănţuire a necesităţii, — nu către o astfel de vastă metaforă tinde şi nava ce încă n-a ieşit în larg, forjată de sculptorul nostru? S-ar spune că — demers nu lesnicios, dificultate căutată — i-a plăcut, însă, lui Constantin Popovici nu să-şi ridice statua, Victoria invenţiei sale, pe un soclu de proră; ci, mai degrabă, să-i prefacă veşmîntul însuşi, draperia, într-o punte arcuită, de corabie.

Ce straturi adînci de experienţă colectivă sînt angajate într-o asemenea tenace contiguitate cu nava ! După legile ateniene şi cutumă, magica atingere cu moartea, bunăoară, mînjirea funestă care a produs crima de omicid involuntară, nu se putea altfel disculpa către judecători, decît din înaltul unui vas, — tribună pe apă, neproptită în scări sau în ancoră. Izvorînd de departe, din noaptea unor obscure tradiţii, încrederea în navă cheamă la lumină amintiri de arhaică severitate. Directă desigur, sintetic directă şi inteligibilă, hiperbola imaginată aici de sculptor vrea ca un braţ să-şi întîrzie anume, îndărăt, orizontala signaletică, — nu pentru a dovedi, precum Zenon, că săgeata nu zboară; ci tocmai pentru a încerca, paradoxal, ai spune, să îndese vijelia săgetă-

Scanned with OKEN Scanner

Constantin POPOVICI, schiță pentru *Victoria*.



Scanned with OKEN Scanner

toare în massa însăși a timpului. Iar curba — încurvarea liniei pe volute de corabie — nu-i aici, simplu, însăși „linia frumuseții", — pentru a cita o vestită axiomă estetică formulată de Hogarth; curba, linia sinuoasă, nu e, simplu, — după preceptele iluminismului — calea *activă*, intelectuală, a frumuseții. Prin nu știu ce chimie de neașteptate sedimente, precipită, în volutele sculptorului, o densitate ca de strate geologice în curbură.

Și nu am în vedere aici efecte ce țin de un anume mod de a descuama epiderma bronzului, în succesiune giacomettiană, „naturalizînd" efigia statuarie înspre geologic, tratîndu-i materia ca o rocă exuberantă și cavernoasă, ce înflorește de scoici și se zburlește stalagmitic; iscînd astfel în portrete — straniul G. Călinescu, bunăoară, — un soi de stîncă exclamativă. Ci — peste tot ce ar fi brio temperamental, în luxurianta fierbere a unor suprafețe — urcă pe rampele acestei draperii, aspru înaltă, își face loc, în structurile înseși, o impresie de concentrică întărire a discursului: care unește, sezisant, începutul și sfîrșitul, iar din amploare, din extensia formei, nu face prilej de a se pierde în planturos, ci tocmai de a săgeta fatidic.

A uni viu, fără de grabă totuși, începutul și sfîrșitul — nu e aceasta, în plan artistic, condiția de ireductibilă eficacitate a oricărei retorici? La cuvîntarea prolixă a unor ambasadori samieni, aprigii meșteri întru laconism de la Sparta găsiseră această replică fără apel: uitînd începutul discursului, nu-i putuseră pricepe sfîrșitul. Demonstrația eroică din *Victoria* noastră merge către inexorabilul pe care îl proclamă, cu o directitate ce nu elimină surpriza; cu o siguranță vitală pe cît de voită.

N-am folosit la întîmplare termenii, — o asemenea statuă, cu mașinăria ei îndelung elaborată, intră, inevitabil, în codul unui aparat retoric. Care aparat — dacă

Scanned with OKEN Scanner

Constantin POPOVICI, *Victoria* înaintea lansării, imagine de șantier.

Scanned with OKEN Scanner

am încerca să-l potrivim cu vechile clasificări pornite din antichitate, cu Dionys din Halicarnas, bunăoară, n-ar încăpea, în vreo simetrică dichotomie, nici la tipul atic, al gustului pur, al măsurii concise, — în ciuda puterii lui limpezi; și nici la cel asiat, al revărsării redundante, al complicației ornamentale, — în ciuda eșafodajului hiperbolic. Fermă în clocotul ei, nerătăcind ideea, dar nici temîndu-se de *nemăsură*, — retorica acestei *Victorii* nu stă, hotărît, în limite puriste. Dar nu știu dacă ar corespunde totuși unui ipotetic Rhodos: adică unui tip intermediar, de sensibilitate și cultură, asemenea aceluia pe care Quintilianus, institutorul oratoriei, îl întrezărea — între vigoarea netedă a Aticii și pletoricul seducțiilor asiate; sau altfel, cu termeni moderni, între puritatea apollinică, spre care năzuie clasicul, și tumultul neconstrîns, pulsînd dionysiac în vastele gesticulații de semn baroc, romantic.

. . . Spun Rhodos, și silabele îmi evocă, însă, nu vreo alcătuire compozită, abstract pacificînd contrariile, ci, dimpotrivă, uriașenia focoasă a unor mitologice embleme: *Colossul* de aramă al lui Apollo, pe care, iată, în veac manierist, în gloria unei tapiserii regale, îl văd crescînd superb, cu nu știu ce patetic al luminilor ce izvorăsc din sine. Pe piept, ca o camee, îi licărește albastru o imensă oglindă; și trupul întreg e învăpăiat după o formulă delirant ornamentală, *scriind* anatomia cu o ninsoare incandescentă, prinzînd volumele, reliefuri, mușchi, precum niște pene de foc pe o masă brun sculpturală. Prin exasperare decorativă, imaginația s-ar crede împinsă, pentru o clipă, înspre un exotism de idoli azteci: deși voios falnica țesătură — pentru Curtea lui Henri IV — păstrează pînă la urmă, în uriașesc, un precoce accent gulliverian. Pasul abia schițat, fără efort, al *Colossului* face o poartă pe sub care pătrund corăbiile:

Scanned with OKEN Scanner

o radă întreagă se rotunjește benign, liliputan așternută, între tălpile lui. Era, prezentă în fastuoasa retrospectivă a școlii de la Fontainebleau, comanda ciclului care se numește *La Tenture d'Arthémise*. Și Artemis, la rîndu-i, arcașă fără greș, ca fratele ei Phoibos, cutreerînd cu inimă bărbată prin păduri, nu e patroana alergătoarei celei mai vestite, sălbatec neîntrecută cînd gonește? Îmi amintesc aici de ea, fatal, pentru că a noastră Nike, fără aripi, e, deopotrivă, o Atalantă.

Care fuge cu pasul enorm, robustă, neoprită: poate hrănită sus, pe munte, cu lapte de ursoaică, precum fecioara din legendele arcadiene; în orice caz, cutremurînd, în alergarea ei neînduplecată, spațiul de lăuntrice ecouri care e, pentru noi, Fabula. De aceea zăbovim, se înțelege, înscriind pe firul itinerariului nostru, mereu, cîte o buclă meditativă: pentru a capta, în rotirea asociațiilor, rumoarea unor simbolice convergențe.

Sînt convergențe care impun o asemenea statuă — vast angajînd, și responsabil, visarea — ca o dublă ispită, ca un dublu pariu: căci ține, inseparabil, de regimul altitudinii poetice, nu doar, primordial desigur, de puterea invenției plastice. Cu atît mai mult cînd ideația sculptorului a arătat deja că știe să se înalțe — cazul lui Constantin Popovici — pînă la o celebrare austeră a poeziei, în statua, adînc dolentă și întrebător umană, care era *Bacovia*.

Dar să ne întoarcem la răscrucea de înțelesuri, unde, nedespărțit, în aceeași făptură, Atalanta fuge iar Nike plutește . . . Dacă a încorporat atît de pregnant ființa navei, încît plutirea ei, rigid rotită în draperii, îi poartă talia sveltă dreaptă precum un catarg, făcînd inutil, eliminînd aparatul aripilor, — *Victoria* din statua noastră e, totodată, femeește fugace. E ca și cum Atalanta fugind, — ca să-și biruie mai total concurenții, s-ar fi

Scanned with OKEN Scanner

înhămat, cu vîntul, să împingă și o corabie. Iată, curios, corabia înaintează suspendată pe coloane de bronz, iată a coborît pe sol, ca o dropie fantastică, niște membre netemătoare. Genunchiul pornește energic, de la ciocul prorei, în timp ce tălpile proptesc larg arhitectura pulpelor, neprefăcut forte, fără vreo gracilă șovăire. E Atalanta, ținind un soi de măr de aur, pe care îl duce grijuliu, solemn, în palma avîntată; însă n-o întîrzie din mers, ca merele culese din grădina Hesperidelor, care-i fuseseră viclean zvîrlite în cale; ci mai degrabă acesta îi stă în față, tocmai ca să-i dea imbold și s-o grăbească. Căci mica sferă, mărul cel strălucitor, cu voia sculptorului ar figura ca un model ultim al lumii — al miezurilor care se învelesc concentric, în orbite intra-atomice; ca o emblemă de cunoaștere și de mintoasă prospecțiune.

A contrapune, așadar, neașteptat, de dragul *disonanței* — care dă majoră bogăție. A face din Nike o Atalantă, pentru a o hărăzi pe această sfielnic temerară — prin Arcadia, era un dublu, o versiune locală a însăși Artemidei —, pentru a o hărăzi, în același elan paradoxal, rațiunii și științei, Athenei celei limpezi! Dialectica sculptorului tinde să apere ficțiunea sa de o lectură flasc lineară.

Devenită ca un nod vivace și aspru, convenția se scutură de plictisul previzibilului; cristalizată în planuri de clivaj surprinzător interferente — și ne-a plăcut, aici, să le urmărim sub nume de mitologie —, ea n-a renunțat, nicicum, la acel curaj al nudei inteligențe, care e singurul capabil să ferească un monument de zadarnice travestiuri. Căci nu merită, cred, să stea în For, unde ni se întîlnesc demn și larg gîndurile, și privirea, nu merită să ne întîmpine pe albe esplanade, în mijlocul Cetății, decît opera statuarie astfel integră și francă, astfel fidelă sieși, ideii ce-o animă, — încît preface, grav,

Scanned with OKEN Scanner

ferice, convenția în destin. Cînd lui Maillol i-a revenit comanda *monumentului pentru Blanqui*, pentru revoluționarul aprins, pedepsit cu ani lungi de procese și temniță, comitetul de politicieni — personalități republicane, printre care Clemenceau — care organiza acest omagiu voi să afle de la meșter ce va reprezenta sculptura: „Bineînțeles, o femeie goală!", a răspuns el, fără să ezite, candid numai în aparență, sever în fond, pe cît de tenace. Și a zămislit în bronz *Acțiunea înlănțuită*, cel mai neînduplecat din lunga lui serie de magnifice nuduri. La nivelul lui, de suveran adevăr sufletesc, convenția străveche a nudului prilejuise o operă clocotitor vitală; care însă — mai trebuie spus? — ar deveni un nonsens desuet și opresiv, dacă am propune-o, în chip exclusivist, soluție *passe-partout* pentru statuaria omagiind eroismul.

La tînărul nostru meșter, dealtminteri, la Constantin Popovici, întruchiparea *Victoriei* nu-i goală, — dar nu din vreo complezență care s-o înstrăineze de logica creației lui; logica sau, mai exact, „modestia de nezdruncinat", coercitiva modestie proprie artistului autentic — în ciuda oricărei jactanțe. „Sînt cum sînt; mă voi exprima pe mine sau nu voi exprima nimic. Eu nu invidiez", spune, de aceea, artistul, cu o absoluitate fără orgoliu, — într-un monolog pe care i-l imagina socraticul Alain.

Dar dacă are a se feri de invidie, și de ispitele ei truculente, e în logica talentului — la artiștii statuariei ca și la ceilalți — să-și recunoască precursorii în muzeul veacului nostru. În ce-l privește pe Constantin Popovici, el ar trebui, desigur — într-o asemenea identificare —, să întîrzie căutînd nu înspre Maillol, ci mai degrabă înspre genii mai rebel tumultuoase, chiar cînd se proclamă disciplinate: de la Bourdelle la Paciurea, la Lau-

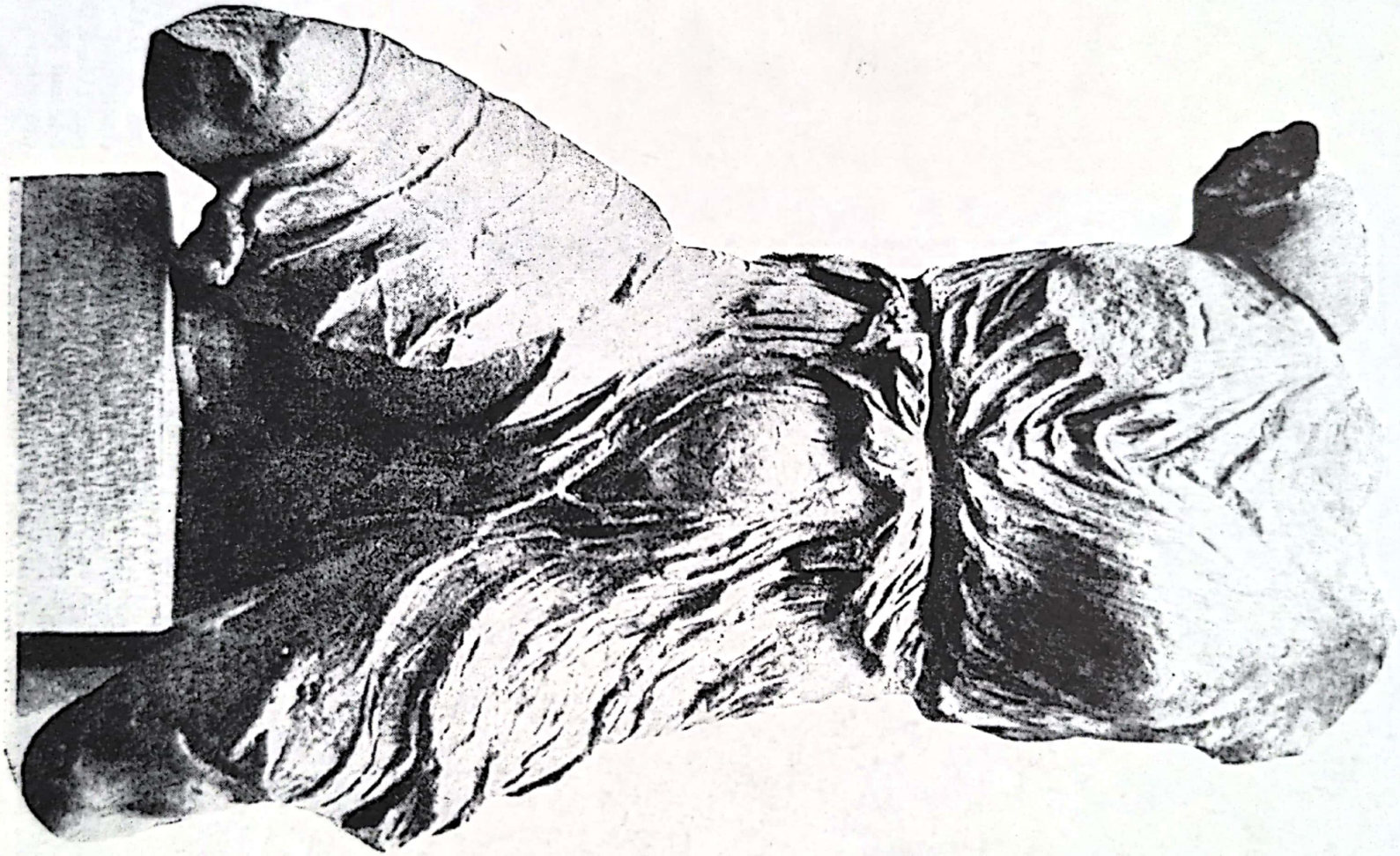
Scanned with OKEN Scanner

Nike,
marmoră originară
din DELOS (550 a. e.),
Muzeul Național
din Atena.

Scanned with OKEN Scanner

Nike,
acroteră de la *Templul lui Asclepios*
din EPIDAUR
(începutul
sec. IV a.e.),
Muzeul Național
din Atena.

Scanned with OKEN Scanner



p. 364
Nike,
frontonul estic
al *Parthenonului*
(440—437 a.e.),
British Museum.

p. 365
Victorie mînînd un taur,
fragment din balustrada
bastionului,
Templul Athenei-Nike
(sfîrşitul sec. V a.e.),
Muzeul Acropolei, Atena.

Scanned with OKEN Scanner

p. 366
Nike dezlegîndu-şi sandala, fragment din balustrada bastionului, *Templul Athenei-Nike*, Muzeul Acropolei, Atena.

p. 367
Victoria din Samothrace, marmoră (către 190 a.e.), Musée du Louvre.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

rens ori la barocul de metamorfoze și prometeice zbateri care germinează în Lipchitz.

Folositor, de pildă, mai mult decît fantasc, — în planul unor confruntări stilistice îți poți imagina, pentru o clipă, carena *Victoriei* noastre tresărind de atingerea fermei, cărnoasei continuități a cozii de sirenă: aceea spre care, muzical și amplu, insidios și forte, Laurens conduce îndeobște trupurile sculpturilor sale . . . Cum ele, bronzurile lui Laurens, tresar, ca într-o stranie anamneză de fluidități promordiale, — poate acelea ce demult, în dimineți fără seamăn, lunecaseră peste ființa de vioară a idolilor din Ciclade.

Despre aceasta, despre *primordial*, e vorba, nu o dată, în arta secolului nostru, — e o năzuință care susține gestul creator al unor mari, al unor formidabile talente. Nu uit, de la Muzeul new-yorkez de Artă Modernă, îmi rămîne acută, după ani de zile, impresia de extraordinară divinație în zone profunde, pe care o dădea un tablou al lui Picasso, *Femei, primăvara*. Femei monstruos mari, modelate ca într-o ceramică bătrînă, — un tors continuu ca o armură, un braț la fel, simplificat ca un volum de vas, degetul ca un fluier de lut: e, dintre figuri, aceea din dreapta, — dar trebuia să spun, dintre Parce. Privirea fixă, o robustețe care nu comportă individualizare, sînt, poate, *mume*, în sensul goethean. În jur, blond castanii, dematerializate, brunuri de stîncă. Pe nesimțite, pornind din clasicism, pînza aceasta din 1921 ne scoate către tărîmuri mai adînci, fără nume. Precum picioarele cu desen enorm, exasperat, ale femeilor, tiparele clasice au început să pulseze de seva mitologiilor barbare, Ingres să se dilate pînă a-l cuprinde pe Gauguin și pe alții, neștiuți, de mai departe; pînă a atinge, dincolo de exotism, o zonă de primordial, supraistorică.

Scanned with OKEN Scanner

Pe drept cuvînt, de la această sete de primordial, de atîtea ori grandios ilustrată, se revendică aprige decizіuni și rupturi, în cuprinsul veacului nostru. Neignorînd opțiunea *clasică* de la care pornise — prin însăși natura conotațiilor simbolice pe care le comportă *Victoria* —, Constantin Popovici se afirmă, și el, în linia rupturilor categorice, vehemente, față de „frumos" — ca frumos al așteptărilor plate; față de acel frumos pe care crede a-l putea confisca falsa, veleitara înțelepciune care e mediocritatea. Respiră un dispreț statornic, statua tînărului meșter, pentru tot ce ar fi bicisnică inaderență la libertățile, la suflul vital al imaginației. Respiră curajul de a păși dincolo de clasicismul prea lesne solar, neuitînd partea de *teribilitate*, și partea de noapte, care îi dăruie o dimensiune nebănuită gestei eroice. Vorbeam despre Atalanta-Artemidă din statua noastră, cu picioare care desfid canonica măsură olympiană. Dar în Artemis — și nu în aceea asiatizată de la Efes — anticii identificau deja o ipostază a tainicei Hecate. Tripla zee, așadar — pe care sculptorul român a figurat-o cîndva, fascinant și hieratic —, doamna însăși a magiei și a nopții, care obseda visările secrete din antichitatea tîrzie, Hecate, țintă privilegiată a prigoanelor creștine, — ce înnodare de semnificații, mă gîndesc, în jurul ochilor imenși, din masca fatidică a *Victoriei* noastre ! E ca și cum, cu gravitatea ei de dincolo de țintă, făptura curajoasă ar purta, de neocolit, mărturia unei treceri printre umbre. Noaptea obscură a timpilor devine aici un versant asumat al Victoriei: tocmai pentru a depăși fragila alcătuire de raționalism livresc, pe care o vădesc de obicei figurările biruinței. Tocmai pentru a deschide, către noi incidențe fertile, această dialectică a imaginii . . .

Nu cunosc locul unde i-au hărăzit edilii să poposească *Victoriei* noastre. Ale anticilor se roteau protector peste

Scanned with OKEN Scanner

viața Cetății, peste înțelesurile imediate și vaste ale obștei. Pe promontoriul din fața Acropolei, la flancul intrării, templul ionian al Athenei Nike, de o arhitectură nervoasă, pură, Tribuna Victoriilor, oprite acolo, s-ar fi spus, pentru o clipă, înfiorate încă de chemarea largului și de altitudinile curajului . . .

Știu, nu avem o Acropole, aceea a lui Phidias rămîne un accident fericit, care iradiază însă fabulos de-a lungul istoriei. Cu fiecare pas ne silim, totuși, să înălțăm o Acropole în cuget; demnă de izbînzile noastre contemporane, strălucind de mîndria unui popor. accesibilă și totodată scutită de facilitate, fulgurantă și gravă, deschisă către zările gîndului, o statuă ca această românească *Victorie* ar fi una din emblemele ei privilegiate.

1976

Scanned with OKEN Scanner

TENTAŢIA ARHEOLOGICULUI

Mi s-a întîmplat să încrucişez ceea ce socoteam vitalitate ireductibilă, în destinul arheologiei, putere de imaginar nedomolită, cu simplele, uscate convenienţe; îl căutam exaltat pe Schliemann pentru a-i identifica pios monumentul, într-un cimitir din Atena. Şi am nimerit brusc, îmi amintesc, pe o zi toridă, în convenţia unui cortegiu snob. Moartea aceasta, la prezent, părea, ea, anacronică, şi am eliminat-o energic din cîmpul atenţiei, ca pe o precară inadvertenţă: nu avea de ce să se ivească acolo, unde extincţia însăşi trebuia să se înfăţişeze cu legitimitatea generoasă a naturii.

Spontane intoleranţe —, dacă le transcriu aici e pentru că, într-un atare orizont, astfel saturat de prezenţa mileniilor, viaţa concretă n-are voie să fie banală, pe pămîntul unde un Sophocle arătase că geniul — era în vremea chiar cînd compunea *Antigona* — poate sfinţi orice întreprindere utilă, prezidînd, bunăoară, o comisie financiară, colegiul *hellenotamilor*, găsind răgaz pentru a administra tezaure publice de mari poporţii. Unde amintirile pragmatice se împărtăşesc din regimul ne-

Scanned with OKEN Scanner

corupt al capodoperelor, istoria se magnifiază precum în jerba unei asumpțiuni.

Istorie a timpilor lungi, cum o voiește tot mai mult reflexiunea specialiștilor în ultima vreme? Decupaj al duratei ce nu se lasă redus la evenimențial? Cadențe mai vaste, care să întipărească pînă și lenta respirație a climatului? Asemenea revendicări de modernă metodologie ar răspunde, în plus, în cazul antichității grecești, unei nevoi mai tainic plăsmuitoare, *artistă* în adînc, în inerența acestei paradoxale naturalități. Iată pentru ce, fără sacrilegiu, ghicesc venind momentul unei istorii justițiar sensuale, care să atingă, cu un fel de tandrețe prevenitoare, însuși timpul fizic al operelor; nu doar să le consume în dimensiunea abstractă a variațiunilor morale, transpuse într-o dinamică vectorial enunțiativă, ci să le îmbrățișeze în adevărul rebel al ființării lor, ca *materie*. Asta înseamnă *să vrei să vezi*, în piesele pe care le admiri în muzee, dincolo de un *eidos* decantat, dincolo de forma ce le distinge, însăși istoria atașantă a uzurii lor, cu lamentabilul și, uneori, sublimul nesperat care îl compensează.

Metamorfoza aceasta ne hotărăște opțiunile, și muzeul nostru imaginar, mult mai profund decît s-ar crede. Căci nu angajează doar epidermicul unor „accidente de materie". Miezul ultim al înțelesului se află adesea în cauză, imprevizibil antrenat în mutația — și revelația — pe care le decide timpul. O notă a lui Malraux, în *Le Surnaturel*, rezumă sezisant condiția astfel creată uneia din gloriile cele mai abrupt marcate de metamorfoză. Nici una din artele istorice făuritoare de îngeri sau de *Victorii* — spune el — n-ar fi primit în Pantheonul lor o invenție ca aceea a *Victoriei din Samothrace*, marea mutilată, la care aripile au ajuns să înlocuiască pentru vecie brațele absente, făptura acefală dominînd

Scanned with OKEN Scanner

azi, ca o paradigmă infailibilă, suișul spre bogățiile de la Luvru. „*Victoria din Samothrace* nu-i în întregime o invenție umană. O putem imagina intactă, și o putem bănui admirabilă: dar atunci — adaugă Malraux — își schimbă natura. Cea adevărată răsare în afară de timp, mai aproape de pietrele neîncheiate ale lui Michelangelo și de *Balzac* al lui Rodin decît de oricare statuă greacă; și lipsa creștetului, care îi dă o mișcare fără analog în sculptura antică, din jocul draperiei pînă la vîrful aripilor, confirmă acest caracter intemporal, datorită căruia e așa de frecvent reprezentată ca simbol al artei. Cînd au expus-o izolată, și nu laolaltă cu piesele epocii hellenistice, muzeografii de la Luvru au înțeles-o bine, — e capodopera Destinului."

Ne orientează magnetic admirația, dincolo de stilul care a produs-o, iese din orbita unei determinări imediate. Însă revelînd-o astfel, Destinul n-o face să se rătăcească de sine, ci o confirmă în ființa ei profundă. Așa cum, peste brațele ei abolite, aripile care le acopăr amintirea adîncesc, cu penetul lor, larg desenat, cu mătăsoasa lor luxurianță, un înțeles vital, — de scorbură care ar protegui nașterea însăși a clanului.

Cîteodată hazardul . . .

Chiar unde ne-am obișnuit să-l deplorăm asiduu, efectul de uzură pe care l-au adus mileniile poate ilustra, el, invincibilul coerenței. Sporește în ruină, își multiplică neașteptat șansele de persuasiune. Nu voi uita, — lîngă friza Panatheneelor, la British Museum, cînd urmăreai îndeaproape adevărul brut al pietrei, ceea ce ți se impunea, pe nesimțite, era tocmai obscura eficiență cu care ea răspunde la dezastre. Răspuns în care e prezent, desigur, ca un consemn tăcut, glasul unei anume tenacități geologice: degradarea, în marile lespezi ale frizei, insinuează un soi de informal al pietrei; care, însă,

Scanned with OKEN Scanner

jupuindu-se, rămîne delicat gravă, ferindu-se a arăta noroios friabilă. În suita călăreților, cînd piatra s-a clintit, ai spune că s-a întîmplat la un îndemn de fluviatilitate ornamentală, conform cu ondularea coamelor și a mantiilor. Căci nu o dată, dezbinîndu-se, stratele întipăresc linii de clivaj care ascultă de logica ritmurilor, din compoziția însăși; sau o naturalizează geologic, într-un sens complementar, presiunea care a descojit piatra biciuind transversal arhitectura imaginii, paralelismul savant din grupul Ergastinelor, bunăoară: fecioarele coloane ce înaintează lent, rîurind de cuviincioasă frumusețe vie . . .

Dar nu către o fenomenologie complezentă a uzurii, sau către un inventar de estetism *à rebours*, tind aceste notații însetate de concret, despre niște relicve în care se înnoadă norocul și furoarea mileniilor. Dacă merită să le înfrunți cu o directitate altfel decît descărnată, e pentru că asemenea fragmente, cele de la frontoanele Parthenonului de pildă, respiră un patetism care aparține, în primul rînd, acestei materii lancinant încercate. Cînd Helios pornește la un capăt, în frontonul estic, hiperbola triumfală a zilei, și a luminii — căci este, acolo sus, ziua în care naște duhul, în care se ivește Athena —, regia sculptorului hotărăște să i se vadă, pentru această vestire, crescînd pe rampa orizontalei, brațele întinse amplu și cerbicea calmă. Pare hieratică, lustruită precum chihlimbarul. Dar ca într-o execuție implacabilă, capul a rămas un vîrf retezat, planul secant e o adevărată oglindă de piatră: făcînd mai patetică rotunzimea tînără, robustă, a gîtului. Din caii pe care îi mînă zeul — de la spate văzuți, două creștete lipite ca două lujere carnale —, unul e retezat, a rămas un plan de secțiune, un gol care strigă . . .

Astfel martirizată, marmora a căpătat îndeobște un ton gălbui, de oase vechi, o rumeneală tandră, de cărămidă arsă în văpaia mileniilor. Și, totuși, încă o favoare

p. 375
Silvia RADU,
Omul cu mînzul,
ghips colorat.

p. 376
Silvia RADU,
« *Cristina:*
Portret la portret »,
ghips colorat.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

a Destinului, la torsul magnific al divinității fluviale ce-l figurează, poate, pe Ilissos: mușcată parcă de vînt și de grindini, piatra accentuează, prin direcția uzurii, tensiunea orizontal-oblică a trupului, imprevizibilul acelei spinări puternice, prinsă în draperie, fluid, precum într-o vastă ghirlandă. Suprem libere, aceste fragmente sînt mereu grandioase, în incomprehensibilul condiției lor. Ce astre îmbobocesc, pe cerul memoriei, mai expansiv decît acești bolovani chinuiți?

Țară de piatră, spunem despre Hellada: „peisaj sărac dar intens, indigent și sublim", cum scria Montale. Și totuși, împotriva simplificărilor abuzive, Grecia are, stăruitor, curajul cordialității. Zeița care prezidase judecățile unor pricini înfricoșate, pe stînca Areopagului, îi învățase, tot ea, pe olari să plămădească lutul; și nu pregeta, lucrătoarea, să le veghieze truda, mai departe, alungînd demonii care-și fac rost, năstrușnici, prin cuptor sau argilă, descinzînd în cîte un atelier, cu o escortă de Victorii, gata să încingă cununi pe frunțile cele mai vrednice. În cetatea ei iubită, în cartierul meșteșugarilor, templul care o cinstea ca Athena Hephaistia, împreună cu frate-său, faurul, își încingea deasemeni zidirea într-o cunună gracilă, de verde. Plantați în șiruri egale, simetric rostuindu-se după axul coloanelor, pentru a dilata astfel planul însuși al edificiului, mirtul și rodiul propuneau acolo o eleganță de viitoare, ordonată *Orangerie*, — într-un cartier prin excelență popular, în bătătura templului unde se întîlneau, de pildă, pentru serbarea lor tradițională, căldărarii. Așa cum, de altminteri, grădina aceasta de la Hephaisteion se înălța către ordinea ei rațională, prin meditația unor deloc trufașe iscusințe, de oameni din vechime aplecați asupra pămîntului. Căci săpăturile arheologice, descoperind, în stîncă, lăcașurile unde se plantau aceste

Scanned with OKEN Scanner

răsaduri, au dat totdeodată la iveală și cioburile vaselor de lut care îmbrăcaseră creșterea lăstarului; sfărîmate anume, după o rețetă pe care o știa și Bătrînul Cato. Pare poetic obstinată, în curioasa ei eficiență gospodărească: treci, iată, ramura ce vrei să prindă rădăcini, printr-un ghiveci găurit, care, acela, umplut cu pămînt, să rămînă pe copac, vreme pînă la doi ani; apoi abia, tăind ramura și sfărîmînd ghiveciul, s-o depui, dar împreună cu el, în solul ce i l-ai menit.

. . . Cum ni se depun în minte, în acest popas la Hephaisteion, date laolaltă, inventiv împreună, piatra aridă și lutul. Ceramica întoarsă astfel, risipindu-se cufundată la rădăcina arborescențelor auguste, care înconjurau sanctuarul; ca pentru a se organiciza mai sigur și a face mai beningă, în adînc, ființa locului; lutul, generos întorcîndu-se în sine, dăruind îndoit cordialitate unei grădini înfiptă în rocă.

Oare drumul spre Hellada nu poate trece deopotrivă pe aici, prin această esențială prietenie, a degetelor care frămîntă lutul, — la fel de bine ca și prin încordarea pietrei? E întrebarea ce mi-am pus-o lîngă formele unde unul din sculptorii noștri cei mai înzestrați, Silvia Radu, dă glas unui dialog transparent și bonom, unui joc surîzător cu amintirile orizontului hellenic. Dialog scutit de pedanterie, dimpotrivă, susținut de o plăcere proaspătă a improvizației, a ezitării fluide, — care, în desen, în decorul pictat, departe de suficiența vreunui clișeu emfatic, își aliază o ironie a *nespusului*, a unor planuri șăgalnic părelnice, oarecum blînd nedumerite de a exista. Nimic din Grecia prejudecăților școlare, bătrînicios codificată — „Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques !" —, și nici măcar din pragmatica „întoarcere la ordine" ce relua un asemenea precept, în atmosfera momentului clasicizant de după 1916:

Scanned with OKEN Scanner

un articol de Carlo Carrà, bunăoară, sfîrșind astfel, cu această citație, pledoaria pentru *Il nostro carattere antico*. Fără aparat de trimiteri livrești, fără ambiții trufaș restauratoare, ceea ce caută mai degrabă Silvia Radu, în demersul său, este o eficiență care să însemne tocmai suplețe lăuntrică. Nu ca tipar impersonal, ci în funcție de ireversibilul unui ecou interior, aluzia la antici tinde, în acest caz, nu o dată, înspre condiția unui semnal acut, a unui prag neașteptat și esențial. Tresare în ea libertatea interioară a unui *satori* nipon, paradoxul, jucăuș înțelept, care te poate face să trăiești, bunăoară, cu gratitudine, surpriza unei pietre lovindu-se de un bambus.

Cît despre sunetul vaselor modelate de Silvia Radu, albul lor alegru deșteaptă, la atingere, rezonanța unei răcoroase cordialități. Rotunde și viu maniabile, în iregularitatea voită a circumferinței lor, aceste forme cheamă gestul care să le cuprindă și să le cumpănească; stau, mai toate, simplu în căușul palmei, fără vreun suport, delicat și totuși parcă dintotdeauna; sfios și totuși liniștitor.

Humorul și invenția, o anume independență a figurii, extrasă din blocul compactității hieratice, apar în artele minore ale Orientului antic, fără să prindă rădăcini; în ceramica de la Susa, de pildă, cu arici și urși, cu berbeci năzdrăvan decorativi. « Amorsează un stil, dar apar și dispar, ca Pictura de Duminică în secolul XIX », comenta Malraux aceste invenții. « Humor de copii triști », artiștii și-l cenzurau, așa cum în Egipt, după schițele amuzate de pe cioburi de scoică, treceau îndată la punerea în stil a imaginii, reprimînd tot ce era accent de spontaneitate vitală, sustras eternului și morții. Grecia, în schimb, știe că bucuria are drept la gloria stilului. Mutație care ne scoate din densitatea nocturnă

Scanned with OKEN Scanner

a Orientului, pentru un ceas nou, matinal, al istoriei. „Nu iubesc zeii pe care îi adori noaptea", avea să spună Euripide, tîrziu, cînd experiența Greciei devenise cu mult mai complexă, mai amplu reunind în sine contrariile. Tragedia lui, explicit deschisă ideii, pînă la dezvoltări raționinante, va încerca tentația, complementară, a saltului în irațional, pînă la exaltarea din *Bacchantele;* la fel cum Ictinos, după Parthenon, prototipul supremei speculații, elaborată pînă la astuții incredibile, va construi templul de la Bassae, o arhitectură cu gust elementar, parcă anume nedesprinsă din piatra aspră și sumbră a originilor.

O îndemnasem pe Silvia Radu, cînd pornea să exploreze peisajul grecesc, să încerce a pătrunde și în solitudinea rîpoasă a acestor locuri, în inima neumblată a Peloponezului. Voia, într-adevăr, să identifice, în Grecia, un destin reunind viu contrariile, și a umblat pe drumuri astfel, încît să nu se instaleze în vreun *parti pris* conformist, în vreun blajin confort mental, nociv descoperirilor. Hellada, pe care o căuta în acest itinerar, nu era tărîmul de făgăduințe al unui început de drum, ci acela al unei confirmări. Ca pentru atîția iluștri precursori veniți înspre Hellada cu o viziune deja articulată — Maillol, în primul rînd, călătorind acolo în 1911, cînd inspirația lui mediteraneană cristalizase după ritmuri ce se anunțau statornice —, pelerinajul grecesc era, și pentru artista noastră, ocazia nu de a-și afla, ci de a-și verifica pregnant opțiunile. Avea să întîlnească, în această confruntare, o Grecie altfel decît exsanguă, capabilă să încorporeze, dimpotrivă, contrastele vivace de culoare; și avea să le folosească, în propria-i sculptură, fără teama de a șoca, atingînd un straniu care se vădește laolaltă spectral și tonic. Negru de creion, ca niște circumvoluții sever ornamentale pe cîte un creștet alb; negru ca de antracit, onctuos catifelîndu-se, în zone largi, ori încă, bine saturate,

Scanned with OKEN Scanner

Silvia RADU,
Victorie.

Scanned with OKEN Scanner

adînci, roșu și albastru. Intensitate, care dilată exploziv efectul, care tensionează sculptura, și totodată o oprește hieratic, într-un fel de fixitate nedumerită; cum, nedumerită de a trebui să se oprească, față de certitudinea pe care o poartă, statua *Vestitoarei*, un fel de *Iris* dreaptă, face să irumpă într-o apariție roșul vital al veștii, al noutății, care parcă o umple. Știința figurativă a sculptorului, dialogul cu grecii și etruscii, n-are nevoie aici de fastidioase justificări, dintre acelea în care s-au ingeniat uneori arheologii (Picard vorbea, à propos de culoarea în antichitate, despre „barocul" Parthenonului !). Ceea ce sare în ochi este că inventivitatea și arbitrarul opțiunii cromatice nu rămîn niciodată dincoace de stil, ca un simplu expedient pitoresc. Sculptură ambițioasă, în *ronde-bosse*, ori chiar obiecte de porțelan, blide alb și cobalt, opaițe capricioase, își propun, toate, un raport cu antichitatea, ce trece prin inerența unui stil, nu prin arheologie înțeleasă ca succedaneu.

Hieraticul se încrede, în această formulă, particularului și portretisticului. Grecia întinde o mînă spre Palmyra; spre imaginile funerare pe care, la crepusculul său, antichitatea orientală le-a ivit în marginea pustiei. E ca și cum vivacitatea acestor porțelanuri ar asuma un soi de teatru al Morții, spunînd veșniciei, cu franchețe frontală, „asta a fost", exhibînd candid o figurație de fețe nemișcate. De unde, ispita unui anume repetitiv — *Cristina, portret la portret* —, repercuția subtilă, în ecou, nu simplul cumul, de herme alineate, ca la Anne și Patrick Poirier, de exemplu, dintr-un cunoscut ansamblu de inspirație arheologică. Nu-i greu de remarcat, la acest *Portret al unui portret*, linia de austeră observație din care descinde sculptorul, mergînd, prin Gh. D. Anghel, pînă la Despiau. (Nu se chema, dealtminteri, *La Grecque*, unul din cele mai frumoase capete

Scanned with OKEN Scanner

modelate de acela?) Dar portretismul sensibil la freamătul ființei individuale este împins aici, pe nesimțite, spre fantasticul concret al unui stil de mulaj, nerăbdător să transcrie obiectualitatea brută. Pliurile din fusta figurii verticale au, poate, nostalgia canelurilor din *Penelopa* bourdelliană ori chiar din veșmîntul reginei Sterope de la Olympia; dar mărturisesc, mai ales, urma, altfel vehementă, plebeian liberă, a colajelor lui Picasso — unde obiectele cele mai ingrate, un carton oarecare, devin materie autonom patetică. Nu e singura dată cînd aticitatea din sculptura Silviei Radu se lasă umil marcată de accente mai promiscuu brutale. În unele din *Victoriile* pe care le-a imaginat artista, zborul învolburat al figurii e aidoma unei raze învoalte, trecută sub un tăvălug nemilos, — umilitor zdrobită ca într-un *Otage* de Fautrier. Tandră arheologie, ea are, și în dezastre, mîndria indelebilă a vieții.

1982

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

NOSTALGIA SINTEZEI 6

Grecia, un prezent perpetuu 7
Roma, implacabilă și maternă 62
Între Septentrion și Hellada 104
Corpul uman — « Défense et illustration » 165
Durată franceză 205
China — Un clasicism în paralelă asiatică 215
O antropocentrie necesară: exotism și creativitate 242

VITALITATEA HIMEREI 250

Dalí și gloria 251
Regele celor Două Sicilii 267
Spania dincolo de Spania 282

Scanned with OKEN Scanner

VARIAȚIUNI 310

Istorie, sub arcul Fîntînilor 311
Un hyperborean Ulysse 322
Probe despre unitatea lumii 327
Lumea ca teatru 334
Inepuizabila Nike 352
Tentația arheologicului 371

Scanned with OKEN Scanner

ERRATA

Se va citi:

pg. 32	r. 18	la Keramikos
54	6	tezaur contiguu
60	3	proprie creației grecești
84	21	sistematizate de Giuseppe Lugli
101	notă	Clarendon Press
102	29	cu lanțuri de facle, ritmînd
105	21	în solitudinile romantice
111	34	astăzi, impresia
145	nota se va raporta la p. 142, r. 4	
152	r. 19 și legendă	șarpele *Midgard*-ului
156	32	*Poésies gaéliques*
167	24	inhibitorii
168	legendă	*Tratatul proporțiilor*
172	21	copies de celles-là
172	32	ceva mai veche
175	15	în arheologia lui morală
179	13	la *Documenta 5*
179	29	Jean-Robert Ipoustéguy
205	13	irepetibil fericită
209	20	a indivizilcr
232	15	formele importate
232	31	în care cerul e citat
242	19	dar nearticulînd
252	27	Manet
323	24	asemenea răului de mare
330	11	*moulurile* vag dizlocate
349	15	epopee a luminii
356	1	incurvarea
370	11	Accesibilă
377	31	prin mediația
378	r. 15	mai benignă
378	32	programatica « întoarcere la ordine »

În imaginea de pe copertă, *Tînăr șezînd pe mormîntul său*, lecyth atenian (sfîrșitul secolului V a.e.), Muzeul Național din Atena.

APĂRUT 1984. BUN DE TIPAR 13.12. 1984. COLI TIPAR 24,25.
TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 586
LA ARTA GRAFICĂ, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner